الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر
عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

في العدد

- سمات الكتابة في أبعاد حكاية بغداد المعاصرة النص السردي وأفق تأصيل المدينة
- آفاق الرواية الجديدة في الجزائر وسؤال الكتابة الراهنة
- الرواية والتأريخ في مفهوم الوثيقة
- ثقافة مابعد الحداثة بين الثقافة السامية وهيمنة الاستهلاك
- الأندلس الهاربة تجليات المدن في الذاكرة
- قاسم حول يكتب عن نص درامي لشخص الأمام الحسين (ع)





من ذاكرة المدينة - شارع العباس

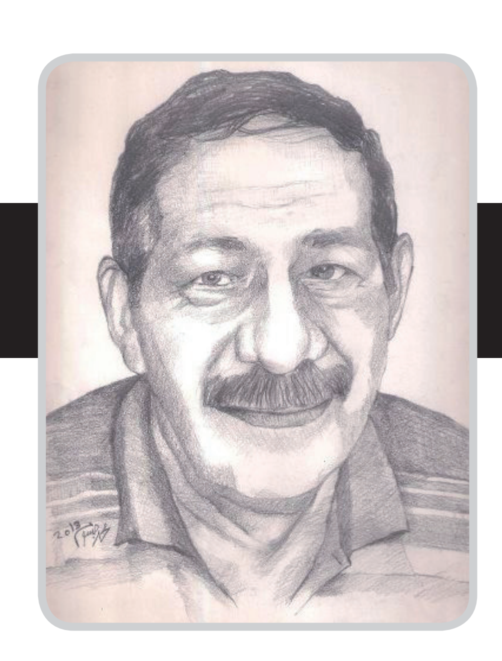


مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب

تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات





كلمة العدد

تدرك أسرة تحرير الرقيم وهي تخطو خطوتها الأولى في ميدان المعرفة والثقافة والأدب من أنها أمام أسئلة كثيرة وملحة لا يمكن إغفالها أو تجاوزها بسهولة ، أسئلة متراكمة في التراث وفي الأدب والفكر والفن ، تحتاج إلى أعادة النظر وتحريك مياهها الساكنة أو بالقليل التنبيه عليها كجزء من مشاركة توسيع دائرة المعرفة التي يمكن أن تحدث في سياق المواضيع الجادة الساعية للغة القراءة والحوار وأنماطها ومؤثراتها مع التطرق إلى التمثيل المنهجي و الرؤوي كأفكار متوازنة مع المتغيرات والمستجدات على الساحة الثقافية .العربية أو العراقية تحديدا .

ومن اجل ذلك انفتحت الرقيم على عدة محاور موزعة على مجالات الفكر والنقد الأدبي والثقافي والترجمة والتراثيات بالإضافة إلى السيرة والشهادة والتجربة الفنية ، كذلك وفرت هيئة التحرير مساحة مناسبة للنصوص الإبداعية و للخطاب الفني بفروع مكوناته المسرحية والتشكيلية والسينمائية لكي يتسع خطاب المجلة في طرح المضامين بمختلف ألوانها وأشكالها وتعزيز دورها في مقاييس الأبعاد المشتركة لتفعيل مكانة البنيات وتحولاتها القيمية والثقافية القائمة على التجديد والتحديث وتكريس تداولها والخوض في سياقات تجاربها المتعددة .

إننا نحرص على تواصل الرقيم واستمرار عطائها..مازالت هناك مبادرات طيبة تريد أن تكون للثقافة وطن وتسعى لبلورة حضورها في المجتمع ، ولذا نقول لا نتوخى الحذر في هذا المطبوع الجديد من أجل المغامرة بل من أجل أن تأخذ الحقيقة رهانها من الخطاب في وظيفته وجوهره وهذا هو ما نسعى إليه .

وأخيرا:

أن هيئة التحرير وهي تضع بين يدي قارئها اللبيب مجلة الرقيم تعرف أن أمامها أشواطا متعددة من المراحل التي تنتظر صيرورتها وتكوينها لكي تحقق ما تصبو إليه في عالم المطبوعات الورقية من جهة وعالم المعرفة من جهة أخرى ومع كل ذلك يحدوها الأمل أن تكون لها مساهمة جادة و فاعلة في الواقع الثقافي .

رئيس التحرير

سمات الكتابة
في أبعاد حكاية بغداد المعاصرة
النص السردي وأفق تأصيل المدينة*



عباس خلف علي



تسحبنا هذه العتبة إلى سؤال جوهري مفاده ...لماذا بغداد ؟ هل أنّ تراثها وتاريخها وأحداثها كفيلة أن تستدعي وقائعها استدراك المعقبين للوقوف على ما جرى أو ما حصل من تبدل في ثيمة المدن نفسها اجتماعياً ودينياً واقتصادياً وعسكرياً أو أنّها من المدن القلائل التي تمتلك عالماً ساحراً وملفتا بكل تقلباته ومتغيراته ، أو لأنّ هذه المدينة لها وجهان أكثرهما غرابة ومفارقة في آن واحد ، الأول فيه سطوع ولمعان والآخر خفوت وتشظي ، وفي كلا الحالتين لا تتبرأ المدن من لوثة الإقحام لصانعي الحكاية ، فكل المبررات يسعد بها المنتج في ثراء حكايته الجديدة .. التاريخ كما يقول الناقد باقر جاسم محمد (١) ليس احتفاء الموثوقية على مقولات بعينها بوصفها مغرية في التداول والاستدراج لذا حينما تكون مادة للنص الأدبي الأمر مختلف في الرؤى والأفكار عن أدوات المؤرخ في تلاصقه مع الأحداث واندماجه الكلي معها .. الروائي العراقي لا يختلف عن غيره إزاء مواجهة الأحداث في تركيب مادته الخام أمام كم هائل عاشته بغداد كمدينة ليست رئيسية أو عاصمة أو حاضرة خلافة فقط بل لأنّها محتوى لمضمون أوسع وأشمل نستطيع أن نسميه قطب الرحى لكل قضايا العراق تاريخياً واجتماعياً وسياسياً ، ولذا لم يكن عفوياً استغلال هذه النتيجة إزاء القيمة المطلقة لخصوصية المدينة التي تحمل بين طياتها أسئلة كثيرة في تحولاتها ومتغيراتها التي لم تنكسر أمام العقبات الكبرى التي تراوحت مابين غزو مدمر وسقوط حتمي في أن تعيش كالعنقاء .





يقول صموئيل بيكيت(٢) :- كتب جويس عن مدينة مطاردة في الواقع ومقصية عن الحديث عنها جهارا والمخبرون السريون يبحثون في الحقائب عمن يحمل أثراً عنها لم تخف عنه طموحه في كتابة نصوص (مواطنو دبلن) ليكون رمزاً وهويةً لها ، بعد أن فقدت دبلن كل شيء .

فهذا يعني أننا أمام قيمتين لا يمكن لهما الانفصال عن بعضهما هما الذاكرة والمدينة بحيث تصبح عملية التلاحم بينهما ذات وشائج مترابطة ومتماسكة لا يمكن الإفلات منها بسهولة ، المدينة تفوق التصور وممكنات التحديد ، إنّها عالم من التحولات الطوبوغرافية والأنطلوجية لم يكن التاريخ فيها المادة الوحيدة، ولذا نجد السارد بصورة عامة والعراقي على وجه التحديد في تعامله مع المدينة متشعباً وغير منكفئ على زاوية ثابتة ، إشاراته تتوزع في دلالاتها على مختلف الاتجاهات،التاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية، ولكن يبقى السؤال قائماً وملحاً بعض الشيء وهو،كيف يستعيد النص قراءة خيوط الواقع تقول الكاتبة نورية الرومي(٣) إنّ مفهوم الواقع ليس الواقع كوثيقة إنّما هو واقع فني يحول الحدث التاريخي أو التجربة الحقيقية إلى تجربة فنية ويؤكد ذلك المستشرق الإنكليزي روجر آلن من أنّ الوثيقة يفترض أن تتحول إلى مرويات ذات أبعاد رؤيوية وإلّا تعود إلى مادتها الأصلية ..نبع الحكاية وصلتها التاريخية ، ومن ذلك نستشف أنّ المدينة كمكان جغرافي له سماته ومميزاته وعلائقه الأخرى المتمثلة بالتاريخ والحوادث ، الذاكرة إذن تراسل مطلق مع هذا الفضاء ، ويضيف باشلار صلة التفاعل الحسي والوجداني الذي يعزز من أواصر الألفة والحميمية ، فهذان العنصران يعتبرهما فلادمير بروب في مورفولوجيا الحكاية أساسية في التوليد والتخليق لبناء العمل الفني ، هذه المقولات إذا أردنا أن نطبقها ونماثلها على صيغة التقارب مع الأعمال الروائية العراقية وبالخصوص تلك التي استثمرت مدينة بغداد كمحور مركزي تتمفصل حوله ممكنات الحكاية فإنّنا سنجد مستويات متعددة في البوح السردي والتي ذكرها د. نجم عبدالله كاظم (٤)في كتابه – التجربة الروائية في نصف قرن - على شكل مراحل وهو يقصد البداية التي تشكل



فيها الفن الروائي في العراق وإن كنا بالفعل لم ندرس البداية الحقيقية والجادة للكتابة الروائية في العراق باستثناء بعض الكتابات على حد علمي التي قام بها د. عبد الإله أحمد ود. شجاع العاني ود. محسن الموسوي ود. صبري مسلم والناقد فاضل ثامر والكاتب عبدالقادر أمين ومحاولات د . باقر جواد الزجاجي وغيرهم التي أسهمت في إثراء هذا الجانب الذي يفتقر إلى دراسات معمقة كالتي نلمسها في أغلب القراءات المصرية مثلاً في تناولهم لهذا الموضوع ، عموماً ، لا نريد أن نخوض في مسار هذا التاريخ بقدر تعلقه بموضوعنا ..فإنّ هذه المراحل التي نشأت مع محمود أحمد السيد (في سبيل الزواج ،ومصير الضعفاء) والتي وصفهما د . عبد الأله أحمد وإن كانتا بسيطتين في معيارهما الفني إلّا إنّهما يعدّان مؤشران في دخول هذا العالم الذي لم يكن مسبوقًا في العراق وعليه توالت بعد ذلك الكتابات الأخرى ليوسف متي وعبدالحق فاضل وأنور شاؤل وذنون أيوب وشالوم درويش وجعفر الخليلي ومن قبلهم عطا أمين رائد بما أُصطلحَ عليه بقصص الرؤيا وغيرهم ،





كانت المدينة حافزًا لتجليات الأبعاد الثلاث النفسية والاجتماعية والسياسية في الكتابات السردية ورغم أنّها في الأغلب تبدو متأثرة بواقع المدينة الفسيح والكبير إلّا أنّ ردود فعل القص لا يتجه ضمناً لهذا المنحى وإنّما يتخذ من المكان وعاءً ليس إلّا ....للوقوف على مثل هذه الحالة نرى أنّ أغلب الكتابات تتنقل بين أمكنة بغداد وأحيائها وأزقتها وشوارعها وسلاطينها وحكامها وطبيعة الناس فيها وكأنها مرآة عاكسة لما يجري أو أنّها تستعير أفكار بعض النصوص سواء كانت مترجمة أو عربية وتعيد صياغتها من جديد أو أنّها تستلهم من تراث السرد في الملحمة والمقامة والسيرة الشعبية أو من أدب ألف ليلة وليلة شكلاً للتجانس أو فرصة للتعبير عن الحكايات التي تأتي غالباً تقريرية ومباشرة ، بينما المرحلة الثانية كانت أكثر التصاقاً وتماسكاً في طرح المضمون ، بحيث لم تكن أجواء بغداد ساكنة أو مستقرة وثابتة في طبيعة السرد ، بل إنّها لجأت إلى الخصائص والوظائف في معالجاتها السردية ومنها استطاعت أن تشكل ما يمكن تسميته بالواقعية الانتقادية ، التي لا تخفي البواعث الأيدلوجية أن تكون محفزاً لهذا التوجه كما هو واضح في نشيد الأرض(٥) لعبد الملك نوري التي قال عنها عبدالرحمن طهمازي نشيد الأرض نقد الضعف الذي تسببه الظروف غير الأصلية. إنّ أشخاصها غير راضين عن حياتهم، غير مسرورين يعرفون المسافة الحساسة بين رغباتهم وتحققها الفاشل. لا يمكن النقاش عن مصائرهم التي لا تقبل الاستئناف فهي مخططة اجتماعياً ونفسياً ويلزمهم الحل من خارجهم: طفل ينذر طفولته للرجولة، ريفي تثيره المدينة وتصطاده، رجل يحكم المبغى حياته الجنسية من دون تلطيف، نادلة مقهى متهيبة من أنوثتها، مدمن خمرة يجمع أسباب إدمانه بولع، رجل متعطل، اجتماعياً، يحفر ثغرات جديدة في عطالته.. ضحايا ضعفاء يقيس بهم النظام قوته.ونزار عباس في – مياه جديدة - بعد ما يلتصق بالمدينة كل صفات التفاهة والرتابة كما يقول عنها رزاق إبراهيم حسن في كتابه (المدينة في القصة العراقية) يجد البطل أنّ المدينة ستولد جديدة بالسيول السمراء الحاقدة ...أمّا المرحلة التالية(٦) فكانت متميزة في التعبير عن المتناقضات عبر بناء فني متجدد مخترقًا النمطية السردية المكررة بنسق تتسع فيه الرؤيا والتحليل والتكثيف والتجريب وتعد النخلة والجيران واحدة من الأعمال المهمة في هذا التحول من حيث التقنية وسماتها الفنية الناضجة في استلهام أمكنة الصراع أي تحويل الأجواء العامة التي تتمتع بالخصوبة كمادة خام إلى معنى حقيقي للتعبير بدلاً من التسطيح والمباشرة في تناول السارد إلى الموضوع ، حيث نجد البؤر تنفتح على مجمل المكونات التي يؤثثها النص ، الزقاق الذي يطل منه صاحب الدراجات أو الخان الذي تجتمع فيه العوائل والمقهى في تقابلاته الاجتماعية والغرف المكتظة وهي تراقب عن كثب مخططات مؤجلة وتتسع أيضًا الأحياء لتشكل كلًا منها وحدة خصائص جديدة في التوظيف، ولعل الحكم على رواية النخلة والجيران بهذا المنظار لا يلغي السمات الفنية الناضجة لبعض الأعمال الروائية العراقية التي صدرت في بداية الستينات مثل أعمال فؤاد التكرلي وشاكر خصباك وموفق خضر وغيرهم من رواد هذه الحقبة التي تكاملت فيها أغلب العناصر الفنية القادرة على توليد سياقات متنوعة فنلاحظ على الرغم من اقتراب النص إلى طبيعة الواقع




المعاش في اللغة والأسلوب فإنّ السارد يعرف كيف يتماثل معه من خلال خلاصه الأيديولوجي والسياسي و أن يجعل من المادة الحكائية فضاء ثقافياً متنوع الأغراض والوظائف ، هدفها الأساس تشكيل حقيقة أخرى موازية في لغزيتها لما يمكن أن يكون تعبيراً عن طبيعة الصراع النفسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يعانيه الفرد ..

المعالجة الفنية للمدينة :

إنّ الغطاء الأمثل للعديد من النصوص لتمرير أفكارها تجري غالباً في المدن التي تستيقظ دائماً في الذاكرة لصلاتها المتشعبة في فواصل الثقافة والمعرفة ومدى تأثيرها على مدى قرون شفاهياً وتدويناً وإمكانية تأصيلها فدائماً تكون مثل هذه المدن منبعاً لتراث ضخم من الأقاويل والتراجم والسير والأحداث والحكايات والأجواء التي تتحرك فيها ومدينة مثل بغداد لا تستبعد فصول حكاياتها عن المدون في الماضي ولا في الحاضر أو في المستقبل ، إنّها تمثل الإغواء في عملية الاستقطاب ولذا اتخذت منها أغلب السرود كمكان أثير لمسرحة الأحداث ومعطياتها الفكرية، وحسب تقديرنا المتواضع أنّ ذلك يعود إلى نقطتين أساسيتين ، الأولى أنّ بغداد إذا كانت تحمل مضمون الريادة في تمحور مختلف العلوم والفنون والآداب حولها فإنّها تحمل أيضاً طابع النقيض في الجهل والخوف والحرمان ، فهذا التفاوت أو التباين يضع مثل هذه المدينة في دائرة السؤال المقلق والمحير في تكوينها وصيرورتها ، النظرة التاريخية كما يقول جورج لوكاش لا تعني إعادة واستنباط العلل المترتبة عليها بقدر ما تلهب في داخلنا شعورًا غامضاً على التحري والتمحيص لمجمل التحول والتبدل الحاصل في زمن لم نعد نراه ، إنّه إدراك لقيمة مستباحة زمنياً من أجل المراجعة ، وهذا حافز بحد ذاته أن يكرس له المبدع أدواته إزاء ما يمكن أن تمنحه المدن التاريخية ، تلك المدن التي أختلف بشأن ضعفها وقوتها الرواة وعلى مدى اختلافها وتمظهراتها تفتح شهية متابعة الجري وراء الحقيقة التي قد تتوارى أحياناً ، والنقطة الثانية التي نعتقدها أكثر تأثيراً على طبيعة المُنشيء أو السارد هي جينية/ متوارثة لا يمكن أن تفقد أواصرها بسهولة ، وتتمثل بالأجواء والتقاليد والأعراف التي تنسج علاقاتها الإنسانية المختلفة إلى درجة الاندماج الكلي مع معطيات المدينة التي يمكن أن تضرب في جذور الأحاسيس والوجدان . هذان السببان شكّلا من وجهة نظري الشخصية عوامل نفسية واجتماعية في أن تمنح مدينة بغداد على وجه التحديد وجها للكتابة النصية ،الكتابة التي ترتوي من معين طيف المدينة المتنوع.. ناسها وشوارعها ، حكامها القدامى والجدد ، باشاواتها وأفنديوها ، مقاهيها ومزاراتها، كنائسها ورهبانها فرماناتها ومراسيمها ، محرروها وغزاتها ،دروبها الضيقة وساحاتها العامة ،شواطئها وظمأها سرائرها وأسرارها وهكذا يستعيد النص فرضية البيئة والقراءة إزاء مجمل دلالات الصور المانحة سلسلة من السيرورات التي تبني نفسها استناداً إلى انتقاءات سياقية تنظم وفقها عملية التدوين ، هذه المعالجة لم تكن واضحة عند الرعيل الأول للسارد العراقي بل كانت قائمة على تداعيات الذات والانصهار في الهموم اليومية ومشاكلها الضاغطة تكتب أحياناً بطريقة مباشرة وتقريرية ضمن دائرة النزعة التعليمية والرومانسية والعاطفية وعلى المجمل تكون خالية من أي رؤية فنية واضحة المعالم وكأنّها مرآة تعكس ما تراه ناهيك عن الأسلوب الذي يتراوح بين المقالة والخطابة وفي هذا الصدد يقول عبدالأله أحمد :-بأنّ هذه الحقبة لم تنتم بالمعنى الدقيق لمصطلح الفن القصصي حتى لو استثنينا البعض فإنّ ضعف العلاقة بين هذه الكتابات يندرج ضمن المحاولات إن صح التعبير باتجاه هذا الفن ، ولكن تبقى لهذه المحاولات قيمة فنية لا يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها وهي أنّ هذا الرعيل يعد المؤسس الحقيقي لبلورة الإسهامات المشرقة لعملية تحول الكتابة التي أدت إلى تعدد آليات الكشف عن رؤى العالم بحيث لم يحصر بؤرة الاهتمام في منطقة واحدة بل وضع السارد كل شيء الايدولوجيا والمقولات الفلسفية والتحليلات النسقية في موضع تساؤل ،وعلى هذا الأساس تميز السرد بلون يباهي الواقع بجماليات البحث عن المعنى ويضاهي بحضوره الأثر والتأثير ، ومن هذا المنطلق تفهم الروائي كيفية تحديد الموضوعات واختيار الأساليب و المقتربات المكانية لكتاباته التي تعبر عن وحدة الانتماء والهوية .

وبذلك يحق لنا أن نعيد طرح سؤالنا السابق لماذا بغداد ؟ وهنا لا يمكن أن نغفل عن دلالة المدن





الكبرى علائقها بشبكة آليات الانبعاث والتكوين والصيرورة بحيث كلما تباعدت فيها المسافات تقاربت الملامح وتشاكلت مع بعضها ، فإذن هي العلامة أو الرمز الذي لا يكاد تختفي ومضاته عن دورة أفلاك النصوص .

المصادر والإحالات

١-نقد مفهوم القانون في الخطاب التاريخي ، باقر جاسم محمد ، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ٢٠١٢

٢-صموئيل بيكيت كاتب مسرحي أشهر مسرحياته (في انتظار كودو) ، كتب في بداية مشواره الأدبي دراسة مهمة عن جويس ، أشار لها الكاتب المصري رمسيس عوض ضمن مادة مقالية بعنوان جيمس جويس أمام المحاكم المصرية وهي تتحدث عن منع رواية عوليس في بريطانيا وأمريكا وكيف تعرض المؤلف مثل بطل روايته ليبيولد بلوك للأذى والاضطهاد ، تم اطلاعي على الموضوع عن طريق الإنترنيت ليومي ٥و٦ / ١٢ أسم الموقع الساخر ،المنتديات العامة ، حديث المطابع ، جيمس جويس رائد الرواية الحديثة .

٣-نورية الرومي باحثة وأستاذة جامعية ، عبارتها التي وردت في المتن هي بالأصل من مداخلة لها حول تجليات الخطاب السردي / الرواية الكويتية تحديدا ، الذي هو من ضمن بحوث ضمها كتاب ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر المنعقد ٢٠٠٤) اصدر على هامش سلسلة عالم المعرفة ٢٠٠٨ .

٤-التجربة الروائية في العراق لنصف قرن ، متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية ، نجم عبدالله كاظم ، الموسوعة الصغيرة العدد ٢٦٣ التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية بغداد / العراق .

٥-الدكتور محسن الموسوي ذكر بأن جيل الخمسينات التي بدأت تباشيره أواسط الأربعينات من خلال ما أسماه بالجيل الفني الذي أخذ يسوق كتّابه الرئيسيين وخاصة عبدالملك نوري نحو البحث عن الأشكال والتقنيات الفنية التي يستطيع أن يعبر بها عن المتغيرات الجديدة ، أنظر ص ٢٩ من كتاب التجربة الروائية .

٦-لم تكن فكرة الأجيال أو المراحل موضوعة مهمة بقدر ما يراد منها تأشير لواقع السرد العراقي ومدى إمكانية استخدامه للتقنيات الحديثة ، أنظر موضوعنا تشابهات النص واستجابات التلقي المنشور في مجلة الكلمة الإلكترونية التي يرأس تحريرها د.صبري حافظ العدد ٢٨ لسنة ٢٠٠٩ .

*هذه الورقة قدمت في فعالية بغداد في السرد العراقي للفترة من ١٩-٢٠ / ١٢ /٢٠١٢





اللعبة الإيروتيكية في تحولات التخَيل



أسامة غانم

في رواية «التشهي»(دار الأدب -٢٠٠٧) للعراقية عالية ممدوح,يظهر الفعل الجنسي على أنّه عنصر إنساني فعال ،في استراتيجيات السرد،وفي الإيروتيكية ، ويساهم في صنع المعاني المختلفة المتفرعة منه :السياسية,السوسيولوجية,التاريخية ،الأيديولوجية,وهنا بالذات تبرز السياسية التي كانت متوازية ومتداخلة ومضمرة للفعل الإيروتيكي ،كل ذلك يشتغل عبر الذاكرة الفردية لبطل الرواية،وبعض الشخصيات الأخرى -كيتا,المغربية،يوسف،ألف- ,وهذا يجعلنا نطرح على أنفسنا سؤالاً:هل الذاكرة الذاتية تتماهى مع الذاكرة التاريخية ؟ رغم إنّ الذاكرة الفردية مطلقة -بمعنى أنّها ذاتية بحتة- والتاريخ لايعرف إلّا النسبي كما يقول بول ريكور ،ولكن التاريخ الشخصي يكون ملحقاً وتابعاً للتاريخ العام(= الشمولي) وبهذا تكون ذاكرة الروائيةوالقاريْ -خاصة العراقي- مشتركة في التفاعل والتجربة لتاريخ العراق المعاصر,وزمن الاحتلال الأمريكي ،مما سوف ينتج رؤية ابستمولوجية خارج النص السردي,تزيد في تفاعل الاتصال القرائي وتعمقه من الداخل ،فالخارج (=التجربة) له انعكاساته وإمكانياته في ترسيخ الداخل (=القراءة) ,فالقراءةفي روأية التشهي هي همزة وصل بين العالم الروائي للنص والعالم الواقعي للقارئ,وبهذا تحولت عملية القراءة الى وسيط لإعادة التصوير ،لإعادة التشكيل,فإنّ نقطة بداية الاتصال تبدأ من المؤلف لتكون نقطة نهايته عند القاريء ,ومن دون :





"قاريءيتملك عالم النص ،لاوجود لعالم يمتد أمام النص، إنّ النص هو بنية في ذاتها لذاتها،وإنّ القراءة تحدث للنص بوصفها حدثاً خارجاً وعرضياً(١) ،فقد يكون القاريء فريسة الاستراتيجية التي اشتغلت عليها الروائية وضحيتها ،مادامت هذة الاستراتيجةمخفية في أعماق النص ،ولأنّ تماسك الاسترتيجية أكانت مخفية أم ظاهرة فإنّ نقطة انطلاقها يكون في الجانب غير المرئي من النص الأدبي .

تبدأ الرواية وسرمد برهان الدين الذي لم يكمل الخمسين بعد،المترجم ،والمنفي في لندن،والشيوعي السابق،بمخاطبة ذاته:ماذا ألم بي وبصاحبي-ص٢ ،وصاحبه هو قضيبه (ذكَره) الذي أصيب بالضمور والانكماش الى حد الاختفاء ,نتيجة السمنة المفرطة ,ودخول الذكر مرحلة اللاعتيادية حيث أنّه لم يختف كلياًولكنّه بقى لاينتصب أبداً ،إنّها اللعنة ،لأنّهَ كان يعتبر عضوه الوسيلة لإثبات وجوده ((بيولوجيا))في ممارسته للجنس مع النساء ،بينما كان هذا الانغماس غير الطبيعي يدلل ذهنيًا على تستره على فشله في المواجهة عندما كان في العراق ،وفي أوربا لاحقًا ،فالجنس هو التعويض :((إنّ عضوي المسن كان يجامع من أجل اللاشيْ ،من أجل الفراغ والتلاشيْ،من أجل الآخرين،لا من اجلي أنا-ص٨)).

إنّ اختيارت القراءة في التشهي هي اختيارات مشفرة أصلاً فيها، وتستدعي قارئًا يتجاوب معها,وعندها تتكشف بلاغة الرواية المتركزة على الروائية عن حدودها,وهنا علينا التأمل في لحظات ثلاث ،تقابلها ثلاثة محاور متجاروة ،متميزة ، وهي :

١ –الاستراتيجية كما يتدبرها المؤلف وتتوجه إلى القاريْ.

٢-تسجيل هذة الاستراتيجية في تصور ادبي .

٣- استجابة القاريْ باعتباره إما فاعلاً أو باعتباره الجمهور الذي يتلقى (٢) .

وإنّ القول بأنّ الروائية تصنع قراءها قولٌ يفتقر الى جدلية المناظرة،قد تقوم الرواية بايجاد قراء جدد ،نعم ،ونعني بذلك القاريْ الشكاك،فإنّ القراءة ماهي إلّا عملية جدلية بين النص السردي والمؤلف الضمني ،جدلية ترغم القاريْ للرجوع إلى ذاته.



وهذا ماحصل في "التشهي" حيث قامت عالية ممدوح بتوصيل رؤيتها للأشياء إلى القاريْ المتلهف لمعرفة مافي سطورها , من دون أن تكشف له مفاتيح اللعبة ,و من دون أن ترشده إلى المداخل , قد وضعته في عملية الاكتشاف ,والسير فيها رغمًا عنه ,فإنّ عالية ممدوح في غموضها هذا ,وتضليلها للقاريْ ,قد قامت بتحريره من ذلك في الوقت ذاته , مع إحالة النص الروائي إلى ذاته ,ليكون مؤوَلاً إحالاته وشفراته في مواجهة القاريْ,الذي تتحول قراءته عندئذ إلى قراءة تأويلية .

وإنّ سلطة سرمد برهان الدين الصورية في الكتابة والذهنية في القراءة ,تتوزع عليهما بالتساوي,وذلك حينما يبدأ الجسد بالتحول إلى مسخ ,إلى جسد ميت عملياً (إخصاء +سمنة متوحشة) ,لكن مع وجود التفكير ,بكل استيهاماته وشبقيته ..وفعاليته ,أو سيرته الحياتية معجونة بسيرته

الجنسية , وهذا يذكرنا بمسخ كافكا عندما يستيقظ صباحًا وقد تحول إلى حشرة ,مع بقاء عملية التفكير , ويتحاور مع أهله عبر باب غرفته الموصود وهو في خضم تفكيره بوظيفته وبمقابلته لأهله , فقد عمل كافكا على مسخ جسد بطل روايته كله ,حيث حوله إلى صرصار ,بينما عالية ممدوح مسخت قضيبه (ذكره) فقط,مع تشويه الجسد بالسمنة المفرطة ,ففي هذا التوافق - المتنافر ,تبرز عندنا الصور المضمرة والمختفية ,وهنا وفي هذة الحالة تعمل القراءة على إظهار غير المكتوب في النص .

ويتفأجا القارئ و سرمد من موقف طبيبه الباكستاني (حكيم الصديقي) ,عند مراجعته له في عيادته في لندن ,بل وتكون أقواله متسمة باللامعقولية والشطط مع سرمد ,موقف غير متوقع ,وسرمد في قمة معاناته وتفكيره بصاحبه الذاوي,المنكسر الضعيف,المنكمش –ص ١٢, ١٤ – يسمع صوت طبيبه الخالي من أي أمل :

أنظر إلي ,في هذة اللحظة أريد أن أقول شيئاً لنفسي وليس لك فقط ,أبداً لم تكن أعضاؤنا ذخراً لنا,أعني ذخيرة وطنية .دائماً هناك ذلك الأمر المثقل بالغم,الضمور,الأنكماش وربما الاختفاء - ص ٣ الرواية.

جملة تحمل من الدلالات – الرمزية الكثير , بانفتاحات تأويلية مختلفة متعددة,وخاصة(ذخيرة وطنية) دلالاتها التأويلية واضحة وهي الموت المجاني في حروب عبثية , واذا علمنا أنّ سرمد قد مر بعدد من حالات الاختفاء , اختفائه عن العراق بسفره إلى لندن المصمم من قبل أخيه مهند لكي يستولي على حبيبته ألف ,مطالبته من قبل دور النشر باخفاء اسمه من على أغلفة الكتب التي يقوم بترجمتها ,وأخيراً اختفاء جزءاً من جسده:

- كنت اتحذلق على حالي وأنا أحسب الاختفاء ضروريًا في بعض الأحيان , قلت ربما هو اختفاء لحقبة من عمري / ص٤ الروية.

- ابتسمت بدون مناسبة حين عادت إليَ ملاحظات دور النشر التي كانت تفاوضني مازحة أو جادة :" عليك بالاختفاء ,نعني اختفاء الاسم ,اسمك"ص٥ الروية.

- بالتاكيد هو إغراء حقيقي أن يختفي عضوك , كأنّ هناك مصلحة عليا مرتبطة بالاختفاء ص٣ الرواية.

تتكئ بنية رواية التشهي على قضيب سرمد , أداة المتعة الجنسية , لقد جعل أدونيس الجنس أداة للتجاوز , وخلخلة السائد , وتقويض سلطة المحظور" والخروج منه إلى واقع ميتافيزيقي , لأنّ الاستغراق في الجنس ينقل الإنسان إلى عالم آخر بعيد , متناسياً ذاته المادية الواقعية "(٣) بينما بطل التشهي اتخذه وسيلة لإثبات وجوده ولتعويض فشله , ثم تنبثق حين ضمور الذكريات والاستيهامات والمشاهد ,ويكون الجنس/العضو هو نقطة الانطلاق نحو استكشاف المخفي , وذلك باستعادة سيرته الجنسية مع أربع من عشيقاته : فيونا لنتون الأربعينية ذات الشعر الأشقر الداكن الأستاذة في المعهد البريطاني في بغداد التي فتحت بأيديها أكمام شهواته الداعرة ,وإفساده بين ساقيها وهو مازال في الثانوية ,ومازال ضائعاً مابين "الاستمناء والتشهي" , وهي المرأة المشعة برائحة وماء المضاجعة ,والرغبة المخيفة المقذوفة من قصص ألف ليلة وليلة, إنّها تضاجع مثل كاهنات معابد أور وبابل اللواتي جعلن أجسادهن متعة لكل عابر سبيل ,إنّها التي "تموت وتعود مابين ساقي ومائي فتبتكر صرخات لم أسمع مثلها من قبل – ص ٢١ الرواية" , إنّها الغواية بذاتها ,بلحمها وشحمها,إنّها المرأة التي تعيش للجنس وبالجنس ,إنّها تضاجع لكي تستمر في الحياة ,وإنّ كل ماعرفته عن السيدة فيونا الأسكتلندية ,جاء على لسان سرمد ,ولنستمع إليه وهو يصفها بدقة متناهية :

ترفعني إلى أعلى وترفع ذكَري أعلى,أعلى كثيراً ,أعلى من الأعوام والبلدان واللوردات وملكات وملوك بريطانيا العظمى وكأنّها تجهزني لتقنيات لم أجربها بعد ,تدلك وتمسد كل شئ بيدها بقدميها بظهرها وبطنها ويتم الأنفجار فأشعر أنّني بللت وجهها وشعرها ورقبتها ونهديها.كانت تأخذه بيدها وتجعله يصب كما يشاء على أطراف وأجزاء بدنها,فتضحك بطريقة شيطانية لم أسمع مثلها –ص ٢٠ الرواية ,فهي تزداد إشعاعاً وهو يزداد عتمة ,في قولها له ,وهي تحمحم :سأدربك وأعلمك .سأطبخك على نار جسمي حتى تتصاعد رائحتك من داخلي ,من جوفي ولساني فأنا خليط من كل شئ,منك ومني .وأنت بكر تغرف على عجلة وبلا تركيز-ص١٩الرواية .

وبسبب مثل هكذا مقاطع وغيرها,منعت رواياتها



,فتقول في إحدى مقابلاتها في مجلة نزوى الثقافية العدد ٦٧ :"فكتبي شخصياً كلها ممنوعة في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها ,وأنا شخصياً ممنوعة من زيارة بلدان عربية لأنّني لاأملك جواز سفرعراقي ."وللأسف الشديد إنّ كثيراً من المسؤولين في مجال الثقافة قد نصبوا أنفسهم فقهاء عليها أي الثقافة ,ولكنّهم هم فقهاء للظلام ,ولايستطيعون أن يميزوا مابين الواقع والخيال ومابين الحقيقي والحلم,فعالم السرد غير (= يختلف) عالم الواقع ,وبالمقارنة ,فإنّ شخصيات الروائية نفسها (هي "غير واقعية تماماً, وغير واقعية ايضًا هي التجربة التي يصفها القص.وفيما بين واقعية الماضي و لاواقعية القص يكتمل التفاوت واللاتجانس) (٤) .

أمّا كيتا عشيقته البرلينية ,الشيوعية السابقة,خريجة جامعة كارل ماركس بدرجة امتياز, أوّل ماتعرف عليها في بيت أحد أعضاء الحزب الشيوعي العراقي بلندن, ونقرأ وجهة نظرها في أحداث العالم وفي علاقتها مع سرمد ورأيها في الشيوعية ,من خلال اشتراكها في السرد ,إضافة الى وجهة نظر سرمد فيها ,وعلاقته الجنسية معها ,وللدلالة الرمزية على ذلك لنتأمل ماتقول له كيتا في أثناء الجماع على لسانه :
(أسمع أنت لاتضاجع لكنك تنتقم ,أخبرني ,هل جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذة وممن ياعزيزي- ص ٢٢ الرواية).

هذا يذكرني ببطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال "وإشكالية علاقاته مع نسائه,في فقده السيطرة على نفسه عندما يكون في الفراش معهن , لحين قتله زوجته الإنكليزية ,فالانتقام ماهو إلّا نتيجة حتمية للتراكمات السايكوسوسيولوجية وترسباتها ضدالاستعمار والاضطهاد والعنف والاستغلال ,والصراع بين الشرق والغرب ,والرؤية المشوهة لكل منهما ,ولكن سرمد كان يعمل على الانتقام من ذاته بتعهر جسده لحد أذية الآخر ,أحيانًا ,لأنّه فقد بلده إلى الأبد من دون أن يكسب بلدًا آخرًا(ص-٧٤).وهذا حال الشيوعي المهزوم مهيار الباهلي أحد شخصيات رواية "وليمة لأعشاب البحر ",فإنّه يغرق نفسه في تجاربه الجنسية ,والالتذاذ بها,عبر استعادتها كل مرة بشكل آخر لكي ينسى أين هو , ويلتقي في هذة الرؤية مع سرمد عندما يقول :
(أمّا وطني أنا ,فهذا البانسيون وهذا الجسد) .

بل نرى أنّ رؤية سرمد أكثر تطرفًا في ذلك ,حينما يقول :
(فعضوي هو الآخر أحسبه وطناً-ص ٩٩ الرواية) هم مهزومون أمام حكوماتهم وأنظمتهم الاستبدادية ,وليس ذلك فقط بل مهزومون أمام أنفسهم , عندما يحصرون ذاتهم في أصغر مكان في العالم ,في الجسد- المكان ,ولكنهم في اللاشعور, يبحثون عن المكان الأول,"لأن من بين جميع الأمكنة الحقيقية والمجازية علانية واستفزازاوجمالا هو الجسد"(٥),وهو الذي يشكلالمكان الأول الهنا أيضًا كما يقول بول ريكور,وبإمكاننا أن نتعرف على مدى قوة وسحرية الجسد لدى عالية ممدوح في أدبها ,وماذا يشكل عندها هذا الجسد حينما تصفه بطريقة مليئة بالخشوع والتعجب :
(أتذكر دائمًا جسد السيدة افتخار عاهرة الحي الذي كنا نسكنه وهي تحت العباءة وتمشي وراء جسمها يسابقها حيوانًا لامثيل له) (٦).

وعندما يكون هو مع مجموعة من الضيوف ومن ضمنهم كيتا في ضيافة السيدة هنكا البلغارية ,وهو يتحاور معها يشطط خياله في رسم صور فانتازية لأعضائها الجنسية مع اقتحامه العنيف فيها :
رفعت كيتا رأسها وابتسمت في وجهي .كنت أشاهد في تلك الابتسامة مبيضها ومهبلها وبالحجم المكبر .شاهدتها وأنا اخترقها على السرير وهي تئن وحبات العرق لاتقوى على مسحها فأمسحها بشفتي .كانت بين ذراعي وهذة الضحكة كانت تصلني كهديل (الفختاية) فوق تيغة حوشنا بالوزيرية .ص-٢٦ الرواية.

ومن المفارقات العميقة في رواية التشهي أنّ أغلب شخصيات الرواية من الشيوعيين السابقين :سرمد برهان الدين –كيتا –نسيم جلال–الطبيب السوري يوسف – أبو مكسيم - واعتقد انّ ذلك كان مخططًا له مسبقًا وبقصدية عالية من قبل الروائية ,فالقيادات سقطت مع سقوط جدار برلين ,فكيتا تقول عن نسيم وهو عينة من شيوعيي الخارج :"كان يردد وهو داخلي :إنّ الشهوانية السياسية لا تصل إلى الشهوانية الجنسية –ص ٣٢ الرواية ",بل إنّ البعض منهم قام باستغلال الشيوعيين الهاربين من البلد ,مثل أبو مكسيم ,الشيوعي المتأمرك




,ذي اللهجة العراقية –الإيرانية , الذي يقدر أن (يدحرج رؤوسا كثيرة وفي أوقات قياسية وليس بيده وبدون شفقة تذكر ..إنّه متفرد –ص ٤٠ الرواية),ليس ذلك فحسب بل إنّه كان يقوم بعقد صفقات مشبوهة , وأعمال قذرة , ورغم ذلك كان يضع البازباند في مكان من جسمه , إنّها الازدواجية ,وإنه السقوط الذي جعلهم يبررونه عند دخولهم تحت خيمة المحتلين , ويبررون العولمة والانفتاح , قد أصبحوا بياعي كلام , إنّ هذا يجعل القاريْ / الناقد في منزلة الرائي المتأمل ذاتيا ازاء المعاني التي نسميها التاريخ التي تطرحها عالية ممدوح بصورة مباشرة صادمة للبعض , فقد عملت على اقتحام تابوات الجنس والسياسة لبلد فيه حرب تلد أخرى ,فهي تقول لوكالة فرانس برس:
كيف تلاحق بلدا بالكلمات والسرد والشخصيات وهو يحتضر مابين قوة الاحتلال وبين الخراب والجرائم والمليشيات التكفيرية .

هنا تتوضح لدينا مفارقة المعنى ,التي تعمل على تصعيد وتزايد القدرة التأويلية عند القاريْ,وتعمل أيضًا على تحقيق الفكرة الاستراتيجية التأويلية التي توحد الروائية والقاريْ,فالفكرة تقوم بوظيفة حلقة الوصل بين المعنى المتواجد في النص والمعنى الواقع خارجه ,بل تتعدى ذلك لتكون بين معنى المؤلف ومعنى المؤوَل ,لضمان مشاركة المعنى بين المؤلف والقاريْ معًا ,وبهذا نستطيع الجمع بين ذاتية المعنى وسمة التأويل السوسيولوجية .

أمّا المغربية أمينة التي أطلق عليها أبو مكسيم البيضاوية , فكانت بنت إقطاعي , تعمل في موسسة للأدوية في لندن , وهي زيرة رجال , وكانت تحب أنوثتها والكشف عنها,وتنام مع من تشتهيه ووقت ماتشتهي ,وهي باختصار شديد السكرتيرة والمترجمة الاستثنائية , وهي ليست لها أي علاقة أيديولوجية /سياسية مع أي جهة ,إنّها تمثل الشهوة المنفلتة , وهي بالنسبة إلى سرمد :" كانت أكثر نسائي شبقًا وسخونة وضحكا عاليًا –ص ١١ الرواية " و " كانت ألذ النساء ألى حياتي –ص ٨٠ الرواية ",وتقول له حين تشاهده في حالته الغرائبية:
إنّني أفهم صاحبك أكثر منك ,سرمد ,مدينتك تدك دكا وأنت غير قادر أن تدكني بوردة –٠ ص ٠ ١٨الرواية) , هل أصبح الجسد /الوطن غابة من القبور في هذا الترهل المتمثل بالاحتلال والاحزاب الدينية والأمية والقومية ؟! إنّ العجز لايقتصر على الجانب الجنسي وإنّما يشمل : العجز اليوم أمام المحتل كما بالأمس أمام الطاغية ,ومايتركه ذلك من خراب وتدمير للنفوس وللأمكنة , إنّ في رواية التشهي تتداخل الزمكانية عميقا ,وتتداخل الشخصيات والوقائع , حيث الكل تراهم موجودين في كل صفحة من الرواية ,وإنّ هذا التداخل لايشعر به القاريْ,لذا ينبغي "الاعتراف ..أنّ عالية ممدوح تمتلك أهم (الشفرات /المفاتيح) في الكتابة الروائية ,ليس لأنّها تجيد قواعد اللعبة بمهارة فائقة ,وإنّما لأنّها تفتح مجال اللعب على الروائي الدال المفتوح على مستويات متعددة من الأصوات ,بما في ذلك الكيفية في خلط الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والأحداث "(٧) ,وعليه يجب أن نضع لقراءتنا هذة هدفًا في دراسة التضمينات والصور المتعددة والشخصيات المختلفة ومناقشتها بحيادية ومن ثم ربطها بالجوانب السياسية والسوسيولوجية والتاريخية والأيديولوجية ,لكي نتمكن من العثور على الشفرات /المفاتيح ,ضمن سياقات الجدلية /التأويلية وانفتاحاتها على الجوانب الثقافية الحديثة .

إنّ المميز في التشهي ,هو عندما نقوم بتحليل مضامين الرواية وارتكازاتها ,ورؤيتها , وتحولاتها التخييلية - السردية,لانستطيع تناولها بعيدًا عن شخصيات الرواية أبدًا ,وإلّا كانت مبتورة ,ويسقط التحليل في فخ التجزئة القسرية , بمعنى أنّ أي دراسة تتناول الرواية ,ولاتعرج على الشخصيات كأنّها تكون تبحث في القشور,ولاتستطيع تجاوز المربع الأول ,وللتداخل العميق في سردية النص :الزمكانية ,الشخصيات ,الأحداث , تداخل الحوارات ,تمفصل شكل الرواية.مثلا تبدأ الرواية بمقابلة سرمد للطبيب الباكستاني ,بينما هذا الحدث في حقيقة النص يكون قبل ذهاب سرمد إلى باريس للعلاج في مصح صديقه الطبيب يوسف ,فالتسلسل الزمني في هكذا رواية قد ألغي تمامًا ,لأنّ النص كله مبني على الذاكرة ,فهي رواية –ذاكرة ,لتتحول قبل نهاية الرواية إلى رواية –مذكرات على شكل مخطوطة :

- فلا أقدر على إعادةتركيب ماضيّ فجميع من سردت شذرات عنهم في هذة الكراسة ينفلتون من التجانس ولا أريد أن أبرهن من خلالهم على أي




شيْ...كلهم حظروا إلى هنا ,في المخطوطة ,كل الأسماء التي ذكرتها هنا,وحتى لو حضر أصحابها مرة واحدة فقط, سوف أقوم بتعدادها وليس حسب التسلسل ... حتى دخل الشقر تلك البلاد .ص ١٢٣ – ١٢٤ الرواية)

التشهي ,الشهوة ,الاشتهاء,مفردات متعددة تلتقي في تشهي , الرغبة الملحة والشديدة في ذلك الشيْ ,الجنس ,الطعام ,الملابس ,الكتابة ,السياسة الخ : كنت اشتهيها واشتهي تحولاتها ص ٢٨ .

الشهوانية السياسية لاتصل إلى الشهوانية الجنسية ص٣٢ .

- أنت اشتهيت أن تكون روائيا أو حكائيا ص١٣٤.

فأنا أحب الأكل والمضاجعة ص٤ .

فهذا الجسد الذي تملؤه الشهوة ص٩٥ .

أرجوك ياسرمد تعلم الهدوء هو أكثر قوة واشتهاء ص ٥٦ .

شهوة الدمار ,وشهوة القتل المجاني ,واشتهاء الأخضر الابراهيمي "هكذا يسمي العراقيون عملة الدولار فئة المائة كنكتة " , وتشهي الخراب الضاربة أطنابه في كل زاوية ,وشهوة الغاء الآخر على الهوية ,وشهوة الاحتلال في استباحة الشعب والوطن ,وتتجلى براعة الروائية في الإحالة للسمنة إلى عملاء الاحتلال :"السمنة جعلتني رهن ذلك الاحتلال "ص٩٢ . ولقول كيتا له :"أن الغرب والشرق دمر بلدك فكنت تفتي علي بصوت ممرور ,ربما ,البلد يغري بالتدمير أليس كذلك ؟ ص٤٤ " ويتساءل سرمد بخبث مبطن عن معنى اسمه واسم بلده :"ترى مامعنى اسم سرمد ,ومامعنى اسم البلد ,ذاك الذي هناك؟ " ف سرمد= الأبدي = الأزلي ,فكيف ذلك مع وجود عضو متعطل "مصاب " , بينما الطبيب حكيم يضعه في مربع الموت ,وذلك لعدم قيام عضوه بواجباته الجنسية :لماذا لم تمت ؟ولاحل كان أمامك إلّا الموت , أنت أصلًا كنت مخصصا للموت ,عضوك الكريم تخلص منك ص٣ ,هنا توقف يهدد تجربة الأبدية هذة :في موت القضيب ,هكذا تستمر المعركة بين الأبدية والموت ,لكن العلاقة بين الأبدية والموت لاتمحَى , أمّا رمز مهند , فهو لايحتاج للتفكيك أو التأويل العميق ,فهو يمثل السلطة الدكتاتورية ,القمعية , المستبدة , قبل الاحتلال,وهو ضابط مخابرات , وكان يستعين بكل شيْ من أجل تحقيق مآربه ,بالفتيات الجامعيات وموظفات فنادق الدرجة الأولى والثانية ونساء السياحة والخطوط الجوية , لقد قام بفتح شركات ومطابع ومجلات وصحف لتغطية أنشطته الاستخبارية (ص١٢١) , وأسس وكالة مصرفية في بيروت سماها هندس ,تورية لجعل الاسم - مهند = السيف = القتل ,البطش ,الدم - و العمل يتوافق تمامًا مع اسم الوكالة ,ففي اللهجة العراقية هندس تعني الظلام الدامس , حتى أخيه سرمد لايسلم منه : "لا تتأفف كثيرا فلدي تسجيلات لك ولألف وانتما بلندن في غرفة نومك وفي الفندق .للبيضاوية وهي تصبغ شواربك وتحممك مثل حيوان رخوي لاتهش ولاتنش .لكيتا وأنتما بالحمام سويا وأنفاسك الرقيقة تمسحها من على الزجاج لكي ترى وجهيكما بالمرآة –ص ٤٧. " ,بل إنّه كان أفظع وأخطر من ذلك ,لوجوده في شبكات مشبوهة وخطرة ,معه أبو مكسيم الشيوعي ,وأبوالعز الفلسطيني ,إنّه بؤرة الشر الأسود ,المعجون بالغموض والخيال ,والقسوة والإغراء ,فهو متوحد باطنيا متناقض ظاهريا .

يقول روب غريبة:"الرواية بحث عن واقع لن يوجد إلّا بعد الانتهاء من الكتابة ",أمّا في التشهي ,فالواقع كان موجودًا أصلًا قبل كتابة الرواية ,فالرؤية السردية عبّرت عن الواقع المتخيل بعين ثاقبة ,واختزنت كل المتغيرات والحالات التي عصفت بهذا الواقع المأساوي, فقط نقل إلى عملية التحولات التخيلية ,ففي هكذا نص ايروتيكي ينظر إليه على أنّه لعبة ,تمنح المؤلف والقاريْ إمكانية إنتاج معان وعلاقات لانهائية وللقاريْ وحده حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص الإيروتيكي ,وقد طور بارت الارتباط بين القراءة والخيال في مواضع عدة ,فهو يتحدث في كتابه "لذة النص " عن العلاقة بين القراءة والتخييل الخلاق ,ويحدد لاحقًا فعالية القراءة بوصفها شهوانية "حلم- قراءة ",بل يكرس ذلك ويعمقه عندما يضع الأنا /الآخر/ العالم في علاقة جدلية عرفانية من خلال القراءة حيث تصبح "رغبة في الآخر وعشقًا للجسد"(٨) . وهذة العلاقة الجدلية-العرفانية في تقديس الجسد ,نعثر عليها في علاقة ألف بسرمد ,حيث وهو في وضعية الانهيار الكلي يجعلها بجانبه (يتذكرها بحميمية) ,ولايستطيع التخلي عنها : "مرضي هو شهيتي لبطنها وفخديها وصدرها ,لجميع أعضائها ولذاتها وتعاستها –ص ١١٠ الرواية " وينسى





جميع الفروج التي ضاجعها باستثناء فرج ألف ,اختزال في الجسد وفي التوحد وفي الذاكرة ,أمّا هي فتكون الجهة الأخرى للجسد المتشاركين به , المنعتقين منه,والمتوحدين فيه ,رغم فناء عائلتها بيد مهند ,فالأب الدكتور رياض البغدادي وجد مقطعا بمشرطه ,وسيف شقيقها تبخر ,و والدتها المهندسة المعمارية أصيبت بفالج أقعدها (ص١١٦-١١٧) هي بقيت على موقفها المتحدي والمعارض بينما هو وقف (على الحدود القصوى مابين الجريمة والجنون .ص ١١٧) وقام برحلة اللاعودة منها (رحلة التخلي والخيانة)كما يسميها هو .

وباختصار شديد ,نقول إنّ سرمد إنسان لامنتمي ,ويتجلى ذلك في ذروة موقفه العبثي من الآخر والعالم ,حيث يتماهى مع ذكّره ,وذلك عندما يسأله يوسف عن مرجعه يكون الرد متسمًا باللامعقولية ,وباسقاط جميع الثوابت :"نظرت في عينيه تمامًا ,فتحت أزرار معطفي الصوفي وسترتي أيضًا مددت يدي إلى ذكّري وأشرت عليه قائلًا بتمهل شديد :

- (هذا...)ص ١٢٧ الرواية .

من الواضح هنا أن القارئ كما الروائية تماما ينغمس بصورة فعالة في خلق نص جديد ,نتاج لتداعيات شخصية يستثيرها النص الأصلي ليجعل لذة عملية القراءة ترتبط بالاحساس المفعم بالذات ,ذلك الأحساس الذي تفيد القراءة في بلورته ,رغم انشغال القارئ في استبطان النص وتأويله ,لينتهي بالتأويل الذاتي لذات ما وذلك لمعرفة نفسها ولمعرفة الذات الأخرى . وتتجلى قصدية المؤلف المختفية وراء النص ,عند إشارة سرمد الى ذكّره بكل برود ولامبالاة ,ليس إلى حاجتها للتفسير والفهم فقط بل إلى الاستيعاب المقترن بفرز المعنى ,الذي يعمل على "انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء ,وتلك هي القوة المرجعية الأصيلة للنص ...ويسعى التأويل في مرحلته الأخيرة إلى المساواة والمعاصرة والاندماج بمعنى المشابهة .وتتحقق هذة الغاية بمقدار مايحقق التأويل معنى النص للقارئ الحاضر "(٩) ,ولتتحول الصور الوجودية إلى صور مجازية ,وهذا مايسميه غادامير بانصهار الآفاق حيث "ينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب .ومثالية النص هي الرابطة في عملية انصهار الآفاق هذة "(١٠),وهنا تكون للخيال وظيفة تأويلية محددة في دعم ومساندة المعنى ,وامكانية طرح الأسئلة الحقيقية الأبستمولوجية .

وباستطاعتنا العثور على تحولات التخييل الإيروتيكي ,بصورة جلية مع عمق في تمايز هذة التحولات ,وتشظيها ,حيث تتلبس الجنس والسياسة ,وذلك في قول ألف : آه سرمد ,الجنس معك يشبه التحريض ضد كل شيْ,كلا ,ليس هو الثورة أو التمرد كما تقولون في السياسة .الجنس معك يتبدل وينقلب من حال إلى حال فيجعل أشيائي الصغيرة في داخلي تنتقل من مكانها . تعرف ,أشتهي لو كنت منحرفة بطريقة من الطرق ,أعني,الجنس يظل أمرا مفتوحا على الدوام ,يتغير في كل ثانية ,يصير أنواعا وأنواعًا ولاتكفيه التأطيرات والتنظيرات أوالتعابير الشعرية- ص ١١٤ الرواية) ,إن هذة التحولات لاتخضع لأي شيْ ,لاللتأطير ,ولا للتنظير , بمعنى أنّها مفتوحة ويشتغل اللامتوقع واللامخطط فيها .

ألف ..من هي ؟إنّها المعيدة في الجامعة التي كانت جزءا من مؤامرة مهند لإقصاء أخيه سرمد إلى خارج العراق , من دون أن تدري ,لكي يستبيحها , وليذل سرمد من خلال جسدها بتعهيره من قبله ,وتدخل العملية الجنسية معه أيضًا في نطاق تحولات التخييل الإيروتيكي , في صورة سلبية ,يقول لسرمد :اسمع ,خراء عليك وعلى ألف التي كانت تضاجعني وهي تحلم بك فوقها وأنا أعرف ذلك ولانحتاج لاهي ولاأنا إلى أي إثبات ولكني أبقى داخلًا فيها ليس بقوة الرغبة واللذة وإنّما بشروط العداوة والبغض الذي يركبني وأنا أركبهاص٤٦)اسمها أول حروف الأبجدية ,أر, مليْ بالألغازوالسحر ,إنّه نوع من " الترانيم السومرية " وملحمة كلكامش , وأناشيد التوراة ,"هل هو هكذا ,حقيقي وخرافي ".

وليس من الممكن أبدا , من دون قراءات معمقة ,وتأويلات تستند على مستلات من النص أن ننشيء عملية ترميزية دلالية ,فمثلا هل اسم ألف "رمز إلى السلطة التي ظل الشيوعيون العراقيون يحلمون بها ويغازلونها عن بعد "(١١), فمن خلال قراءتنا تستنبط الرموز وخاصة نحن محكومون بسياقات الحياة التي يقوم عليها الوعي الجمالي/ التاريخي /التأويلي ,وأن عالية ممدوح كانت متعمدة في عدم اعطائها اسم صريح , فقط حرف ,لايخضع

لاي معنى مادي , المعنى يولد من بين وقائع ألف ,لذلك ينبغي (التسليم بلغة الخلق التي عبرها يوجه الإله خطابه .بيد أنه لايمكننا الانغلاق في فكرة مفادها أنّ"المعنى "لا يستعمل في الخطابات والكتابات فحسب ,وإنّما أيضا في جميع الإبداعات البشرية بحيث تكون قراءة وفك الرموز نشاطا تأويليا) (١٢) .

الفهم التأويلي لقرائية النص يضعنا أمام ثلاثة إتجاهات قصدية :قصد المؤلف,قصدالقاريْ ,قصد النص ,وبهذة العملية تنشأ جدلية – حوارية ,تتجاوز ديالكتيك هيجل بين النقيضين ,فما بين السمنة المفرطة و ضمور الذكّر,ومابين اليسارية المتطرفة والصفقات المشبوهة ,ومابين فكر سرمد المتناقض ودموية مهند الثابتة ,ذلك كله نتبينه في إنتاجية النص المقروءه ,وإنتاجية المؤول ,ولكن ليس بالضرورة أن يتطابق مع ماقصده المؤلف !فقرائية النص انما تحكمها قوانين وآليات مضمرة في داخل فعل القراءة ,غير قوانين وآليات عملية الكتابة ,وهذا يكرس بأنّ القاريْ/ الناقد هو كائنا تاريخيا ثقافيا .

إنّ القصدية الثلاثية تلك ,تكون خاضعة لثلاثة مفاهيم غاداميرية أساسية وهي : التفسير , والفهم ,والحوار .

التفسير هو إيضاح شيْ ما ,أمّا الفهم من خلال التفسير يتكشف لنا نهائية الفهم الإنساني ,فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا ,أو تكثيف وعينا لمعرفتنا بالآخر وبالعالم ,فالفهم عند غادامير يمثل :اللغة .الجدل . التاريخ ,أمّا الحوار فهو يتضمن التفسير والفهم , لكنه يتجاوزهما ,الحوار يتسم باللانهائية , وهو وسيط التواصل مع الآخر .

ويتساءل البعض لمعرفة كيف يصبح النص إيروتيكيا ؟ بداية علينا معرفة العلاقة التفاعلية بين النص والجسد ,ومدى عمق العلاقة التي تربطهما ,إذ يمثل الجسد مجموعة من الرموز والعلامات والإشارات ,بشرط أن لاتقع في المخيال السردي الإباحي ,بل أن تتشكل في القراءات الثقافية المتعددة والأنساق المختلفة , مع رؤية متجذرة إنسانيا , وبهذا المفهوم نستطيع أن نكّون رأيًا عما فعله مهند بيوسف, لنبدأ بأقوال سرمد فهي سوف تكون مدخلًا ولو ضيقًا ,ولكن سوف تعمل على إضاءة "الفعل"المرتكب :

"كنت أعرف جميع المكابدات التي تعرض لها من ملاحقات مهند ثم الفتك به والتواري من أمامنا أياما طويلة وكيف تمرد على الصداقات كلها وفر إلى جامعة الموصل - ص ٧٠ "

وفي المقطع السردي التالي يعلم القاريْ مامعنى "الفتك به " وماهي طريقة الفتك تلك وكيف :" كل شيْ يفعله بالظلام ..كان يتركني أنزف كما في المرة الاولى حتى يمتلئ لباسي الخام بالدم الذي بقيت صورته تطاردني حتى هذة اللحظة – ص ٧١ الرواية "

هذا الفعل اللاإنساني ,يترك جرحا مفتوحا نازفا في الذاكرة وفي الجسد عند حاملهما ,مما سوف يترك ذلك على سيرته الحياتية والجنسية مخالبه الغائرة فيهما :

" تزوجت روزالين التي تكبرني بخمسة عشر عاما لكني كنت أعيش بمفردي,اضاجع بصورة مزرية وأصبح أكثر صعوبة إذا ما حاولت المضاجعة مرة ثانية أبدو مجهولًا ,ليس من النساء فحسب وإنّما من نفسي بالدرجة الأولى – ص ٧٤ الرواية " .

هذا الحفر في المسكوت عنه (التغاضي) المضمّن في خطابات الجسد المنتهك يؤدي إلى تفجير تاريخ المكبوت لإغناء الثقافة الأبستمولوجية المعاصرة .

تبدأ رواية التشهي ب "إليه ...و" وتنتهي ب "و..."بمعنى بداية لم تبدأ ونهاية لم تنته ,فمن هو المدعو "إليه " ؟! ,وال "و..."من الممَكن أن يتناسل منها كلمات لانستطيع أن نحصيها, إنّه الفخ الذي تنصبه لنا الروائية , فخ الممكن والمستحيل , الفخ الذي من يستطيع أن يمسك بمفاتيح خرائطه ,قد يكون حل ألغازه ,ومن لايستطيع يكون قد تاه ,والسطور تصبح عنده مملة ,رتيبة ,مسكونة بالظلام الدامس "هندس " ,هذة كانت لعبة عالية مدوح في السرد – التخييلي ,عندما قامت بخلط كل الأزمنة والأمكنة والشخصيات ,وخلط المواقف ,والروىْ,لتعمل على إعادة كتابة الرواية بالاشتراك مع القاريْ ,إنّها لعبة البلد المسمى العراق في تحولاته :السوسيولوجية .السياسية ,التاريخية . الثقافية. إنّها اللعبة التي "يضخون ثلاثة أنواع من السموم القاتلة في عروقنا ومع هذا لايقضي علينا – ص ١٣٧ الرواية" ,لعبة أن أكون أو لا




أكون ,وهل سيبقى اسمه المريض العراقي ؟وهل سيظل نائم في دواخله أو سيطول غيابه عن الوعي ؟ او ستظل "تعيش في مكان آخر وهذا الآخرهناك" ؟ أسئلة تتناسل منها أسئلة ,والإجابة أظن أنها عند الآخر الذي هو: أنا. أنت .هم . ولكنها ستكون ملغزة ,ملغومة .

وياتيه صوت ألف من شريط مسجلة سيارة يوسف وهو في الخلف ورأسه ملقى في الخلف ,وهما ذاهبان إلى النورماندي:"فما عليك الاّ البقاء حيًا فهذا وحده يفقأ عين مهند من قبل وعيون الشقر من بعد ...ماذا عسانا نفعل لكي ندون مايحصل ,وأية لغة علينا أن ندون بها ,فالعربية سوف تتحول إلى نشارة خشب , وكأن هناك لعنة سرمدية تتعقبني ولغتي ,اللعنةعلى الاسم والحرف والفعل والمفعول به ,ودجلة المخنث – ص ١٣٥ الرواية ".

يتساءل بول ريكور في مفتتح كتابه "الذاكرة ,التاريخ ,النسيان "،سؤالين :من ماذا هناك ذكرى ؟لمن هي الذاكرة؟ (١٣) ,إنّ الذاكرة هي التاريخ للإنسانية , فمن ليس له ذاكرة ليس له تاريخ ,ومن هذه الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية ,وتفاعلهما فيما بينهما جدليا , تنتج سوسيولوجيا الذاكرة الجماعية التي بدورها تعمل على خلق التاريخ ,الحامل في دواخله :الأنا ,الآخر . وهذا مانشاهده في شرائط التسجيل التي تبعثها ألف لسرمد :فهي تاريخ شخصي وتاريخ بلد .

إنّ الرسائل والتقاريرالخاصة والوثائق لسرمد كمخطوطه "باعتباره قطعةّ من الماضي, ليس هو حامل التراث ,بل إنّها استمرارية الذاكرة ,فبواسطتها ,يغدو التراث جزءا من عالمنا الخاص " (١٤),وهذا ماشتغلت عليه عالية ممدوح كما قلنا ,من خلال الجمالية الإيروتيكية ,المستندة على الذاكرة السوسيولوجية ,بآفاقها المفتوحة .

الهوامش والإحالات

• إنّ مصطلح الإيروتيكية يدخل ضمن نطاق النقد الثقافي ,وتكون مديات اشتغاله وتشكيلاته وتمظهراته واسعة جدًا ,ولامحدودة في الكتابة عن الجسد , وفي رواية التشهي قمت بنحت المصطلح ,وذلك بإضافة مفهوم الجمالية المستعارة من النقد الأدبي ,حيث جعلته هنا يعني الكتابة عن جمالية الجسد .

١ – بول ريكور. الزمان والسرد ج ٣ ,ترجمة :سعيد الغانمي ,مراجعة د.جورج زيناتي ,دار الكتاب الجديد المتحدة ,ط ١ بيروت ٢٠٠٦ ,ص ٢٤٦ .

٢ – م .ن . ص ٢٣٩ .

٣ – أدونيس .الثابت والمتحول ج ٣ ,دار الفكر ط ٥ ,بيروت ١٩٨٦ .ص ٢١٦ .

٤ – الزمان والسرد ج ٣ ,ص ٢٣٦ .

٥ – عالية ممدوح . السفر بأسرار الجسد إلى مدن الباء ,جريدة الأديب العدد ٥٢ في ٢٢ /١٢ /٢٠٠٤ .

٦ – حوار مع عالية ممدوح . جريدة الأديب العدد ٧١ في ١١ /٥ /٢٠٠٥ .

٧ – عباس عبد جاسم .عراقية عالية ممدوح الروائية (عدد خاص) العدد ٥٢ في ٢٢ /١٢ /٢٠٠٤ .

٨ – محمد شوقي الزين .التصوف العرفاني ,كتابات معاصرة ,عدد ٣٥ ص٨ .

٩ – بول ريكور .نظرية التأويل : الخطاب وفائض القيمة .ترجمة : سعيد الغانمي ,المركز الثقافي العربي بيروت –الدار البيضاء ط١ ٢٠٠٣, ص ١٤٥ .

١٠ – م .ن . ص ١٤٦ .

١١ – زهير الهيتي . التشهي والاخصاء ,موقع ايلاف الالكتروني , ٢٠ / ديسمبر /٢٠٠٧ .

١٢ – هانس جورج غادامير .فلسفة التأويل ,ترجمة :محمد شوقي الزين ,منشورات الاختلاف /المركز الثقافي العربي ,ط٢, ٢٠٠٦ ص ٩٠ .

١٣ – بول ريكور . "الذاكرة ,التاريخ ,النسيان "ترجمة : جورج زيناتي ,دار الكتاب الجديد المتحدة ,بيروت ط١ حزيران / ٢٠٠٩ ص ٣١ .

١٤ – هانس جورج غادامير .اللغة كوسط للتجربة التأويلية ,ت أمال ابي سليمان ,مجلة العرب والفكر العالمي ,بيروت العدد٣ /١٩٨٨ .

لقد اعتمدت في دراستي هذة للرواية على النسخة المرسلة بالانترنيت من قبل الروائية الى الصديق الناقد والروائي عباس عبد جاسم والتي ارسلها لي بدوره ,وكانت مطبوعة على ورق A٤ .



غواية الجسد / حرائق النص

الحضور والغياب في الشعر الأنثوي النص الألكتروني إنموذجا



د. جاسم خلف الياس

مدخل (١)

من المتعارف عليه أنّ كل تطور في أدوات الاتصال يعني خلق مفاهيم جديدة للتواصل، والنص الألكتروني من المفاهيم التواصلية التي استجدت في الجانب المعرفي بشكل عام، وهو في الكتابة والتلقي ((ليس تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنّه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته))(١)ولأنّ قراءتي هذه تعتمد في مساءلتها للنصوص على الجانب الإجرائي؛ لذا سأكتفي بهذا المدخل، وبإمكان القارئ التوسع فيه لولزمه ذلك.



مدخل (٢)

ليس الهدف من هذه المقاربة هو وضع مصطلح (الشعر الأنثوي) أمام مساءلة نقدية، وجدل عبثي يمنحه التواجد في الفضاء الذي تواجد فيه مصطلح (الأدب النسائي) وتفرعاته النوعية. أو مزاحمته المفاهيم التي تواجدت في الكتب والدوريات والندوات والمؤتمرات وغيرها بشكل مقبول أمام الذهنية التي تقبلت مصطلح (الأدب النسائي) أو رفضته، بوصفه مصطلحا أيديولوجيا وسياسيا يساير ضرورة مساواة المرأة بالرجل، والدفاع عن حقوقها المهدورة أو المهمشة في أقل تقدير.. وإنّما جاءت اشتغالاتها - أي المقاربة - من حيث مكونات الشعر الأنثوي البنيوية المتعالقة بالحياة الثقافية للمجتمع بشكل وثيق، لا بهدف إثارة الغرائز واللعب على أوتارها الحساسة التي تعزف في فضاءات المتعة والشهوة ، وإنّما كون الشعر الأنثوي ضرورة تحريضية ومكون بنائي يتأسس على العلاقات الحميمية بين الواقعي والمتخيل ، وإنّ جرأة الانتهاك والبوح الصادم وغواية اللغة وفتنة النص والمنفلت من المحظورات وغيرها شكلت تعبيرات متميزة ومشفرة، تمثل أفعال كينونة ومغامرة وجود، أرادة المرأة/ الشاعرة أن تصوغ ذاتها فيه، وتشكل واقعها منه، بخصوصية تؤكد على أنّ (الشعر الذكوري) مهما تقمص فيه الشاعر حجب المرأة بكل تفاصيلها، يبقى عاجزًا عن الوصول إلى أنوثية المرأة وحميمية جسدها المتجانس في الإيقاع والدلالة.

تمركز الأنوثة

شغلت فاعلية التمركز حول الأنوثة المقترحات الألسنية على مختلف أنواعها، بوصف المرأة مجموعة من العلاقات الثقافية، والجسدية، والنفسية، والذاتية ، إذ تشكل ((بداية استيحاء المرأة لجسدها، والإفراج عن أحاسيسها المخبوءة واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفّن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها)) (٢). وبعيدا عن التنظير في خصوصية هذه الفاعلية وعلاقاتها وموجباتها والاكراهات تجاهها، تسعى هذه القراءة إلى معاينة نص الشاعرة دامي عمر (رحيق الصمت) (٣) بوصفه كتابة ملغومة ومكثفة تتجاوز في بنائها وكشوفاتها .

يشكل الاستهلال النصي من جملة مكثفة، جاءت في تركيب نحوي (فعل + فاعل+ مفعول به) ، بؤرة الحلم المتشظي في فضاء علائقي ترتبط فيه المرأة بالرجل والأشياء التي حولها، وفي حدث يرتقب ما هو غائب ((أنتظرك))، وقد جاءت الشاعرة بالفعل المضارع (أنتظر) الذي يدل على معنى في نفسه، ويحتمل الزمن الحاضر والمستقبل، لتؤكد استمرارية الحلم، في تجاوز الوضع اللغوي لصيغة الفعل (الماضي) لو قالت (انتظرتك).

في الصيغة الأولى، أتى الفعل مرفوعا بالضمة، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنا) ، أمّا في الصيغة المفترضة، فيكون الفعل مبني على السكون؛ لاتصاله بالتاء المتحركة، والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، وفي الصيغتين يأتي الـ(كاف) ضمير متصل في محل نصب مفعول به، وهو (الآخر// الغائب// الرجل) الذي وقع الفعل عليه. ولو تمعنا قليلًا في ثنائية الحركة/ السكون للفعلين المضارع/ الماضي، لوجدنا كم كانت الشاعرة موفقة في استخدام هذه الجملة المضارعة، وافتراض تقابلات كل واحدة في التدليل والتأويل. وإذا كانت صورة الانتظار تجريدية في الجملة السابقة، فإنّها ستكون حسية في الجملة اللاحقة ((أحلق في سماء وجهك!..)) بفعل يماثل الفعل الأول، وفاعل يستتر وجوبا، ومفعول به يأتي بصورة حسية يشكلها التضايف اللغوي في مكانين (سماء) مضاف ، و(وجه) مضاف إليه، و(وجه) مضاف، و(الكاف) مضاف إليه، ويبدو أنّ الشاعرة قد عمدت إلى آلية التفعيل والإضافة، لتمنح القارئ فرصة التواجد في بنية الـ(أنا// الحاضرة)/ الـ(آخر// الغائب) بإيحاء يستدعي تفحص الفعل اللغوي. إذ تؤسس الشاعرة نصها بتصوير ضغط الغياب، وقسوته من خلال منظومة لفظية تطغى فيها العلاقة الثنائية، فضلًا عن التشكيل البصري في نقطتين متتاليتين(..)، وعلامة (!) لتؤكد استمرارية الحراك الفعلي للأشياء باستغراب مقصود. ثم تنتقل الشاعرة إلى (فعل الأمر) في قولها:

((تأكد../ أنّك ما بين البحر والسماء / وأنّني... نورسة))

وهذا الفعل الذي ينبني على (السكون) ويكون فاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت)، وعلاقته بالفعلين اللاحقين، ما هو إلّا حركة متبادلة بين الضميرين المشكلين لفضاء الأنوثة/ الذكورة، إذ يؤدي كل منهما وظيفة الاستجابة أو طلب الاستجابة للضمير الآخر (المستتر وجوبا، الكاف، الياء) لرسم صورة حسية في ضرب تعبيري يقترب من الفنتازيا، وينسج دلالاته متأرجحًا بين التجلي والتخفي، وإذا قديمًا قال الجرجاني

((إنّما قولنا (الصورة) هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأعيننا)) (٤)

. وعززه قول القرطاجني وجرى مجراه، بقوله ((ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه / خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما)) (٥) . فالعين لا تحتمل هذه الصورة إلّا بشكل غرائبي، وقد أرادت الشاعرة من ذلك تحقيق هذا الحلم الفنتازي.

وتستمر الشاعرة في توالي الأفعال التي تستتر فواعلها، وتتجسد صورها الحسية، وتتضايف ضمائرها، فتتعامل مع اللغة الشعرية على أساس الانفعال والإيحاء والجمال .فـ(الفاء) التي ربطت الجملة الأولى((ألمس منك نارا..)) بالجملة الثانية ((أحلق سرب فراش متوهجا صوب سناك)) أكسبت المتخيل الشعري تصورا حلميا جديدا، يؤدي وظيفته الفاعلة في تحقيق شعرية النص، فالانفعال الذي سببه المثير (لمس النار) هو الذي ولّد الاستجابة (التحليق). وهنا فعلت الشاعرة التعالق العقلي / الحدسي، فتضايفت الصور الحلمية مع الوعي بالأشياء وتضاداتها، من أجل خلق أطروحة جديدة تتلخص في التوهج ، والرحيل صوب السناء الذي أضافته الشاعرة إلى الضمير (الكاف) كما في المقطع التالي:

((ألمس منك نارا../ فأحلق..سرب فراش / متوهجا / صوب سناك))

ويستمر اقتناص اللحظات الشعرية الحرجة، فتشير الشاعرة بإيحاء ولعبة ترميزية تم خلقها على أساس التماثل إلى رؤيتها التي تعيننا على فحص بنية العلائق اللغوية واكتشاف الصورة، إذا كانت جملة ((أتشظّى موجات، موجات)) ما زالت تخفي فاعلها المستتر (أنا)، وتمظهر المعنى السطحي للسياق، فإنّها تعلن للقارئ الفاعل الظاهر (المرأة/ الشاعرة)، وتتستر على المعنى العميق، وهنا يتدخل القارئ في كشف جمالية هذه البنية، وتدليلها حسب معرفياته وارتباطاتها بالنص، وفي هذه القراءة، لا نعد الموجة إلّا شهوة تتحطم مثل تحطم الأمواج، موجة إثر موجة، وهي على الرغم من تحطم شهواتها هكذا ، إلّا أنّها تصر على التواصل مع الفرح الذي يبقيها تواقة إلى التشكل الحلمي وهو يستدرجها بشغف وعنفوان، إذ يمثل هذا الحلم نمطًا حلميًا يطلق عليه (أحلام اليقظة)، وفيه





يتم التقصي عن الأنا، وقلقها وخوفها، وحزنها، وفرحها، وكل ما يخالجها إزاء الغائب:

((أتشظّى موجات، موجات / وأعدو إلى فرح مقدس / تعود فيه الحياة / موجة.. تتشكل من نفس الماء))

وتستمر الشاعرة في الأجواء الحلمية والغرائبية في انغماس كلي، وفي سيل من الصور التي ترسلها رؤيتها، وهي تتعامل مع الخارق من الأفعال والأشياء لتحكم فورانها وخرافاتها بفعل موحياتها الكثيفة التي ترتكز على فاعلية الحلم، فمن خلال هذه الفاعلية استطاعت الشاعرة أن تؤسس مملكة النص المتماسكة في مكوناتها اللفظية المؤثثة لمشاهدها الصورية، بوصف الحلم المرتكز الأساس في ثيمة النص، إذ يشكل حضور (الآخر) وهو يخرج من بين الحصى والزبد، فعلًا غرائبيا، تشتغل على إثارته داخل المشهد الشعري، لتتخلص من حقيقة غيابه وانوجاده في تجسيد صوري على شكل أغنية جناحاها عينا ذلك الغائب، لتتحول هي إلى ربابة من يخوت الأمراء:

((تخرج من بين / الحصى والزبد.. / أغنية / جناحاها عيناك / وأنا ربابة من يخوت الأمراء))

لقد عمدت الشاعرة إلى الربط بين ذاتها وحضور الفعل المتحرك عبر ملفوظة، إذ تظل رغبتها متقدة في انشغالها بالحلم، وفي هذا الفضاء العلائقي تحتشد بنية الغياب/ الحضور بأحداث حلمية تشكل جوهر الفعل الشعري في صفاء ذات الشاعرة، وهي تصل إلى فاصل زمكاني تحقق فيه رغبتها المؤجلة، وسعادتها المرتقبة، ودهشتها المراوغة لعالم يتجسد فيه الوجود ذاكرة حاضرة، دالة في ظاهرها على الشغف بالحياة، والانغمار في لذائذه الحسية ، منتهكة ذاكرة الغياب في التقاط ما هو مثير، والارتقاء به تلميحا وتصريحا:

((بليغ صمتك / شهي..المعاني / في ظلاله ../ قداس احتراق / وفاتحة اشتهاء..))

إنّ التخيل المحض، لاسيما في بنية الحضور/ الغياب، لا بدّ أن يهز ويربك ـ عن طريق المخيلة الشعرية المنتجة للنص ـ الطبيعة القارة للتصويري الانعكاسي، ومن هنا تجلت هذه الفاعلية في أسلوبية اعتمدت على الانبثاق الصوري المتتابع، وغلفت معانيها بظلال كثيفة، فجاءت في بعضها غامضة، وفي البعض الآخر على حافة الغموض. وبقيت الالتماعات والتداعيات والتصورات ...وغيرها، حتى المقطع الأخير من القصيدة، تشتغل في منطقة الحلم، التي أدت دورا فاعلا في اقتناص الصور المبهرة، والغرائبية، وتشظياتها التي خلقت نوعا من الدلالات المتشابكة المتحولة. فلو قالت: والفجر لسع الضوء للعتمة، لكانت صورة انعكاسية راكدة، إذ يمثل الفجر الحد الفاصل ما بين الليل والنهار ، العتمة والضوء، ولكن قولها: والفجر لسع الضوء للضوء، فهذه الصورة الصادمة تحتاج إلى تخييل فاعل لكي يصل إلى مديات الصورة الانبثاقية التي ((تصدر عن الذات المبدعة على هيئة حدس لا سابق له، حتى وان كانت العناصر التي تتكون منها الصورة مستقاة مما تقع عليه الحواس)) (٦). كما في المقطع الآتي:

((النجوم..أفكار ومسرات / لآلئ المشتهى / و الفجر / لسع الضوء للضوء / وبينهما../ وجهك / يمنحني قصيدة / وغناء)).

مفاتن الجسد/ غواية النص

إنّ هدف القراءات النصية ـ كما هو متعارف عليه في الدراسات النقدية الحديثة ـ هو كشف مفاتن النص وحرائقه ، وفك شفراته ورموزه ، وذلك من خلال محاور تتوافق مع المهيمنات التى تفرضها اللغة \ الصور \ الإيقاع \ المفارقة \ التناص \ الجنوسة \ الرموز \الحضور \ الغياب \ الحب \ الحرب ...وغيرها ، وصولا إلى التشابكات العلائقية والمحمولات الدلالية .في قصيدة (سحر هذيان القصيد) (٧) للشاعرة رذاذ يوسف تحتشد الدفقات العاطفية ، والسمو الروحي ، والمشاعر الملتهبة ، والاحاسيس الباذخة في تمظهرات تأويلية توكد عشقها ، وحميميتها تجاه الأشياء والموجودات. ففي المقطع الأول تعبر المرأة الشاعرة في نسق جمالي عن توترات الذات ، وهواجس الكتابة ، وتأزم التداخل \ التخارج في صياغة سياق نصي يحمل القرائن التي تقود إلى عالم الحضور \الغياب وهي تمزج رغبة البوح بدهشة الكتابة :

((تكسّرَ الضُوَ شَغبَ اَلوان / تسربلَ بـ إيحاءات المَساء / سَكرةَ حياة / تَبعثُ الحَرفَ مِنْ مخاضِ العَدم / عناقَ هَذيان !))

ويبدو أنّ صراع الشاعرة مع ذاتها ؛منذ الجملة الاستهلالية (تكسر الضوء ٬شغب ألوان) وخوفها من غياب الآخر ، هما اللذان جعلا الضوء يتكسر ليتحول





إلى شغب ألوان يعمل على إقرار حالة الفوضى التى تحتاج إلى ترويض، يفعّل ثنائية وجود العدم بعد أن تجتاح إيحاءات المساء عالمها التائق إلى عناق لهذيان . كما أن التشكيل البصري للنص منحه توازيًا دلاليًا ولفظيًا في جملتي (سكرة حياة \ عناق هذيان) وشكلت علامة التعجب (!) التى وصفتها الشاعرة في نهاية المقطع، فعلا جماليا استحضر دلالات الذهول والشرود والاستغراب .

((يحملني جَناح البَحر الهائج / قَصيدا / لـ أعلى مَوجة مِنْ شَهيق اللّيل / وَحتّى أغوار السُكون فَجرا/ وَمِنْ بين مَرجانه المُتشعب / أقطفُ عُنابه عَسلا وُكروم / أَسقطُ مَنْ غيوم الشّغف / تَنهيدا ماطرا / يَسقي المداد روعة النّغم))

في هذا المقطع جسدت الشاعرة البحر وصوّرته في هيئة طير يذكرنا بالسندباد البحري من طرف خفي؛ ليحملها بشراسة وضراوة إلى (أعلى موجة من شهيق الليل) وربما ترك الصورة كما هي ليتذوقها القارئ أفضل بكثير من خدشها و التعليق عليها كما يقال .وتؤكد الشاعرة رذاذ في المقطع الثالث ذلك التواجد في الفضاء الذي تحتمي فيه حرائق الجسد وغواياته بفتنة الكتابة واندهاشها ، فتلجأ في هذا التاكيد بعد الحروف و المداد إلى الورق :

((جَمالٌ مِنْ نور الّلهيب يُلوّن مُهجةَ الوَرق / يَتراقصُ حُبيبات رَذاذ تارةً / وتارةً أُخرى سَيلُ رَذاذ !))

وهذا التشكيل الثلاثي لفعل الكتابة ، وموادها الأولية (ورق +مداد +حروف) هو الكفيل بجمع الأضداد النور \النار لـ(يتراقص رذاذًا/ ويسيل رذاذًا) وهنا تشتغل الشاعرة على التوازي الدلالي واللفظي ثانية؛ لتمنح النص إيقاعًا جوهريًا، وفاعلًا في تقبله إمتاعًا واقناعًا.

قد عني معظم النقاد في مقارباتهم للنص الشعري وتحليله، في دراسة الاستعارة، بوصفها الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر، وسواء أكان تناول الاستعارة في الدرس النقدي/ البلاغي العربي ـ قديمه وحديثه ـ وطروحاته الواعية لأنماط الاستعارة، أو في النقد الغربي الذي أضاف لنا الكثير من خلال ترجمات ياكوبسن وريفاتير وجان كوهن وغيرهم لكتب الشعرية التي تناولت الاستعارة بشكل خاص، فإنّ توظيفها في الشعر يمنح النص فاعلية جوهرية في التوصيل الذي يعد من أهم إشكاليات شعر الحداثة.

أمّا قصيدتها (كهف الغياب)( ) فقد تعاملت مع شعرية المغايرة منذ اللحظة التلازمية الأولى بين القارئ والنص، وهي اللحظة الحرجة التي غيرت فيها الشاعرة مفهوم الـ(غياب) التجريدي، إلى محسوس مادي يمكننا تحسسه بالعين. وهنا اقترن (التجسيم) الذي جعل المعنوي مادي بأحد أنواع الاستعارة، وهو الاستعارة المكنية. وقد جسدت الشاعرة هذا النوع من الاستعارة في تشكيلات صورية متنوعة فأصبح (للغياب كهف) و (للنبوءة خاتم) و (للقصيدة نخيل) و (وللغربة كأس) و (للماء وسائد) و (للتوهان ساق). فعلى سبيل المثال لا الحصر حين تقول:

((أَقْبَل خاتَمَ نُبوءة مَوتي بينَ كتفيكَ / نَخيل قَصيد))

فإنّها تجعل لنبوءة الموت خاتما بين كتفي حبيبها الذي تخاطبه غيابيا، فيتحول التقبيل إلى تخيل قصيد، لتعبر عن علاقة الواقع المعيش، بالمتخيل. أن ما تطرحه قصيدة ((كهف الغياب)) هو الهم الإنساني بدلالات ضمنية ورموز لغوية ارتقت بمستواها الإبلاغي من خلال اشتغالها في النص على جدلية الحضور (الشراب ، الجسد، المطر، البرق، .....) والغياب ـ على الرغم من ورود كاف الخطاب ـ (حزنك، غربتك، صدرك، عيناك ، شتاتك) التي انطوت في بنائها وصورها ورموزها بمستوييها التركيبي والدلالي على فاعلية أطلقت قدرتها في فض مغاليق النص وتوهجه مرتكزة على وعي الشاعرة في تحريك هذه الرموز وبلورة النص الشعري وإطلاقه في فضاء لا يحد , لحظتها تتخلى المفردة الرمزية عن فعاليتها الآنية لتنتقل إلى المحايثة الدلالية عند الانتهاء من قراءة النص التي بدورها تشكل اتصالًا بين الرموز الرئيسة وتوالداتها:

((حُزنكَ شَرابي المُعتق في ليالىّ البارِدة))

وهذه العملية بمثابة الانفلات من محور الثبات (الاحتياج الآني)الذي يقتضي بملاقاة ضالته والارتواء منها إلى محور المغامرة (الارتقاب) الذي يزداد شدة واتساعًا بعد كل ارتواء(المغامرة ليست رغبة ذاتية مرتجلة بل هي خيار واع ومقصود).ولأنّ (اللغة لا تملك الأشياء بل





الدلالات وإنّ الدالة وحدها الجديرة بالتحليل وإعادة التفكير في التباسها الخاص) كما يقول مطاع صفدي (١) سيكون تناول العلاقات بين الدلالات ومستخدميها : إرسالًا (الشاعرة) وتقبلًا (القارئ) معتمدة على التأشير الدقيق نحو أشكال الترميز وأنساق التخييل للوصول إلى الفسحة المبتكرة في تجسيد المسافة وراء كل دلالة ابتداءً بعنوان القصيدة وإغواء القارئ في تحليل وتفسير التوحد بين الكهف والغياب في مشاكسة تستنفر مخيلة المتلقي حال وقوع نظره إلى العنوان فتأتي قوة الانسراع التي لا تشكل الدلالة بالنسبة لها إلّا لحظة تشخيص وتجسيم قسوة (الكهف) و (والغياب) ومن الملفت للنظر في هذه القصيدة أنّها مترابطة جدًا ومن العسير فصل مقطع عن مقطع آخر فهي تمتلك فضلًا عن وحدتها الموضعية ، وحدتها اللغوية أو التركيبية إن جاز التعبير من خلال أدوات الربط (حرفي الجر الباء واللام) :

((هات اسقني / بـ كأس غُربَتكَ / المَنثورة على جسديَ عَطرًا)) ((بـ حَقّ طفولة قَصيدتي / لـ أنمو جراحًا مُزهرة / تَتَكاثف شَوقًا فوق صفيحِ صدركَ البارد)) ((مَطرًا / يَغسلُني عَذابًا / يَقتلني جَمرًا عَلى وسائد الماء ! / يُطلقني بَرقًا / يومض بـ عَينيك / ليلًا تتبعثر قَناديلهُ سهامًا بـ قَلبي)) ((لـ أمشي عَلى شَتاتكَ صُراخًا بـ دَمي / عَلى ساقِ توهاني / وَبضعُ قَطَرات منْ يقينٍ))

وهكذا توجه الشاعرة رذاذ خطابها الشعري بشكل ترميزي / إقناعي معتمدة على الاشتغال اللغوي في تشكيل الصور الشعرية ابتداءً من (المفردة إلى الجملة إلى الخطاب الذي يعتبر أكبر وحدة لغوية) كما هو معروف وإغوائنا لدخول مملكة الشعر / الحلم / الجمر بافتراض المدلولات التي خضعت لمنطق التأويل في تراتبية مقصدية تجلت في النص العنوان وبداية ونهاية المعمار الشعري ليوصلنا إلى جوهرة الخطاب .

مغاليق النص/ مفاتيح الدلالة

إنّ ما تطرحه ومضات الشاعرة جودة بلغيث( ) بدلالات ضمنية ورموز لغوية ارتقت بمستواها الإبلاغي من خلال اشتغالها في النص على جدلية الحضور / الغياب بتداخل وتتابع انتهك فيهما الدال خفاء المدلول كمعادل رمزي لتجربة الشاعرة الحياتية والتي أعانتها لتغترف من نبعها الثر وتوازي بها شعريتها التي انطوت في بنائها وصورها ورموزها بمستوييها التركيبي والدلالي على فاعلية أطلقت قدرتها في فض مغاليق النص وتوهجه مرتكزًا على وعي الشاعرة. بحوار داخلي الشاعر مع الذات:

((نجوم اللّيل تستهويني / أرقبها نجمة نجمة / و .....أرتّبها / نجمة / نجمة))

وحوار خارجي الشاعرة مع العالم المحيط :

((نجمة / و نجمك يغيب عني / أريد و تُريد / تُريد و أُريد / و الضّوء بعيدٌ ....بعيد...))

ثم تحريك هذه الإشارات وبلورة النص الشعري وإطلاقه في فضاء لا يحد , لحظتها تتخلى المفردة الرمزية عن فعاليتها الآنية لتنتقل إلى المحايثة الدلالية عند الانتهاء من قراءة النص التي بدورها تشكل اتصالًا بين الرموز الرئيسة وتوالداتها وهذه العملية بمثابة الانفلات من محور الثبات (الاحتياج الآني) الذي يقتضي بملاقاة ضالته والارتواء منها إلى محور المغامرة (الارتقاب) الذي يزداد شدةً واتساعًا بعد كل ارتواء. ولأنّ اللغة لا تملك الأشياء بل الدلالات وأنّ الدالة وحدها الجديرة بالتحليل وإعادة التفكير في التباسها الخاص حسب قول مطاع صفدي سيكون تناول العلاقات بين الدلالات ومستخدميها : إرسالًا (الشاعرة) وتقبلًا (المتلقي) معتمدًا على التأشير الدقيق نحو أشكال الترميز وأنساق التخييل للوصول إلى الفسحة المبتكرة في تجسيد المسافة وراء كل دلالة ابتداء من عنوانات الومضات وإغواء المتلقي وتفسير التوحد مع البعد الجمالي لمشاكسة تستنفر مخيلة المتلقي حال وقوع أبصارنا على العنوانات فتأتي قوة الانسراع التي لا تشكل الدلالة بالنسبة لها إلّا لحظة تجسيم (سجادة من ورق) و (ليلة ماطرة) (رائحة الوقت).

إنّ ما وظفته الشاعرة عبر صياغات جدلية معرفية ،وتكثيف شعري وبنائي متمرد في تشكيله البصري ،(و الوقت كاااااااااااافر، كافر) (لبوابة الفرااااااااااغ) يحقق مراوغة ومغامرة في تجلي الأثر الانطباعي للقارئ العادي ، والأثر التحليلي للدارس في الآن نفسه إذ امتلكت القصيدة إشارات توريط عديدة تكمن خلف عبارات النص المنعرض ، فعندما نعمل على تحريك عجلة المخيلة في واقعها المتجذر ضمن توصيفات خارجة عن التقليدية التي تفرض مناخًا انسيابيًا هادئًا ،




والتراكيب الصورية التي نجد فيها على الرغم من الوضوح ما يمنحها الانزياح نحو وعيها الشعري ،إذ تتخلق لدينا محمولات مشاكسة تقود إلى فضاء تدليلي يصعب ترسيم حدوده . فعلى سبيل المثال لا الحصر لو أردنا الوقوف عند:

((هذا المساء / الكون حدُّه الجنون / و وحدك تُحكم التّقنينَ))

لتجاوز البنية السطحية للكلمة إلى البنية العميقة وفي هذا المستوى من التحليل سنغادر دائرة التمظهر اللغوي القار ونكسر حدودها وننحاز إلى جوهر الشعر في كل تحولاته الدلالية.

إنكتاب الجسد / حرائق النص .

في قصيدتي الشاعرة جوزيه الحلو ((سقطت كلماتك رغبات في الليالي)) (١٠) ((أسرارُ نساء في صخَب الليل)) (١١)أخذت أسئلة النقد تبحثُ في علاقة الجسد الأنثوي بالكتابة الشعرية، بوصف الجسد، ذلك ((التمثيل الحي للنص، يؤطر جسور العبور بين الداخل والخارج كما يتميز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظفه كطاقة أكثر دلالة وترميزًا فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، ومن هنا نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص)) (١٢).

فـ((اللغة تحفر على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة ، ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون))(١٣).

هل تورط قصائد جوزيه الحلو النثرية المتلقي وتستفزه للغوص في أعماقها ؟ وهل الجرأة وحدها ضرورية لتكوين صورة شعرية ايروتيكية كما فعلت الشاعرة جوزيه ؟ وهل الفعل الإيروتيكي في النص الأنثوي هو بؤرة استقطاب التلقي والتفاعل معه؟ وهل يمكن أن تثار العاطفة بتوظيف المحفزات الشائكة والعنيفة في الانفعالات الجسدية؟

ليس من المنطق الإجابة التلقائية على مثل هذه الأسئلة من دون سبر أغوار القصائد والتوغل في بواطنها وكشف أسرارها في مقاربة تضيف إلى التذوق الجمالي، آليات اشتغال تتناول تراكيبها اللغوية وصورها الشعرية ومجازاتها. وهذا ما دعاني إلى دخول عالم جوزيه الشعري بمغامرة تذوقية تحاول أن تكتنه الشعرية الكامنة في النصوص ، لتثير أسئلة عدة غايتها تحريض ذائقة القارئ والتفاعل معها.

يبدو أنّ القصيدتين تشتركان في هم واحد عند قراءة عنوانيهما (رغبات الليالي، صخب الليل) ، وعلى الرغم من أهمية التوقف عند هذه الإشارة منذ البداية ، إلّا أنّني حاولت تجاوز سطوتها لكي لا تجرني إلى تشتت في القراءة ، لاسيما وأنّني قد اتخذت من بنية الحضور والغياب عنوانًا لهذه القراءة المتواضعة التي ستلحقها قراءات أخر لتشكل في النهاية القراءة الكلية لشعر جوزيه الحلو. ولكن هذه العلامة ستجد نفسها في تحليل القصيدة بوصفها جسدًا مفصولًا عن العنوان إذا جاز التعبير .

بشكل باذخ ومثير تعري ثنائية (الحضور / الغياب) في قصائد جوزيه الحلو النثرية افتتان الجسد بالمتخيل الإيروتيكي بوصفه ترويضًا للغرائز واشتغالًا مع الحلم (غيابًا) ومع اللوعة (حضورًا) ؛ إذ يتفاعل (الغياب) مع توهج الأشواق بسطوة تشغل مساحات واسعة من النصوص، بإيحاء مبني على الموضوعة والتصور أكثر من الوقوع في مطب المعتاد والمألوف، ويتفاعل (الحضور) مع توهج الجسد بكل تفاصيله المترعة بالرغبة والمتعة والشبقية أمام فتنة حواء الساحرة وإغرائها اللذيذ في رسم خرائطها (الأنثوية) ورد الاعتبار لخطاب عشقها ضد هيمنة الآخر (الذكوري) كي تستمر الحرائق بين (حضور الأنثى/ غياب الرجل) و(غياب الأنثى/ حضور الرجل) لتتحرر من غبش العالم الجواني والانفتاح على العالم الخارجي صورًا وإيقاعًا ودلالات . لقد استطاعت لغتها أن تتجاوز سكونية الألفاظ وتتوغل في شعرية تتجاذبها المراوغة في الإمتاع والإحساس بالجمال وتصوير العواطف والاستجابة لأدق التفاصيل الشعورية. وبتعبير يبدو أكثر مرونة أنّ قدرة الألفاظ قد تجاذبت هذه الشعرية في خلق جماليات نسيجها الفني والبحث عن المكونات التي تشحن اللغة وتمنحها الطاقة الضرورية لجعلها معادلًا موضوعيًا للأحاسيس والمشاعر التي تجيش في الوجدان.

في قصيدة (سقطت كلماتك رغبات في الليالي) تتوسع دائرة الجرأة ، فتتوغل الشاعرة في فضاء الشهوة المشحون باللهب والسعير المتمثل بأداء الفعل الشعري الذي ينتمي إلى نصف مساحة الاستهلال




بوساطة مفردة لها إيحاءاتها المتخيلة في فضاء إيروتيكي أحمر:

((قبلات حمراء..../ لغات حمراء...../ أشواك حمراء.....))

وهنا تهيمن بنية اللون الأحمر([٢]) بكل علائقها وتشابكاتها الشائكة بدءًا من المستوى المعجمي للمفردة وتحديد الدلالة في حضورها الطاغي ، وحتى الانتهاء بالطاقات التعبيرية التي ترفض القصد اللوني المجرد وإدراك الدلالة وقاريتها في رسم ذلك الجو باستهلال يوخز القارئ بتكرار المفردة ثلاث مرات ليسهم في إبراز الدلالة وقوتها في الحدث الشعري ، فضلًا عن استفزازه بأسئلة القبلات واللغات والأشواك الحمر. فإذا كانت (القبلة الحمراء) هي مفتاح الدخول إلى مباهج الجسد، فإنّ (اللغة الحمراء) ستكون الوسيط الأقوى في الولوج إلى الذات وتمظهر الانفعالات والخلجات النفسية ، للوصول إلى الـ(الشوكة الحمراء) وهنا لا يخفى على القارئ دلالة الأشواك الحمر التي تنغرز في الجسد حين يضطهده حمى العري لكي تظل الحرائق تراوغ الحضور والغياب للإيقاع بهما في فخ التقابلية من جديد:

((تضيع بين حروفي قبل كلماتي / أعلن جسدي جمرًا وروحي عشقًا مبعثرًا))

وهنا يمثل الجسد تشكيلًا شعريًا يباغت ، ويتحول ، وينشطر، من أجل توليد الدلالات، فهو((بمثابة الحاظن للتحول في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تمامًا كما لو أنّ الجسد أصبح ذلك الوسط الشفيف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي تتولد الرؤيا بفعل الصور أو الهيئة المعطاة للجسد، والمعنى المنبعث منه))( ).وتتوغل جوزيه في المقطع الثالث إلى المواقد التي تعلن اشتعالها بأدنى شرارة وبحسية عالية لينفتح نصها على التشكيل السردي ؛ إذ يتنامى الحدث في علاقات تصاعدية (حب ، قبلة، فتح أزرار، عبث بالجسم، واللهو) :

((أحبك ..أقبلك..افتح أزرار قميصك الصفراء / أعبث بجسمك الأسمر، كل ليلة قبل أن تنام / ألهو وألهو وتلهو أنت .. ثم تغفو مع الأحلام))

ولكن كيف يتحقق هذا الفعل الشعري / السردي في بنية الحضور والغياب مادامت كل :

((كل قصص الحب عابرة ... محكومة بسرية الأحداث/ وعود ... وعود... وعود ...؟))

إذن الفعل ما زال لم يتحقق بعد وهذه مفارقة ومغالطة منطقية ، ولا نستطيع التأكد من ذلك الفعل إلّا في المخيال الشعري الذي يجيب عليه المقطع الخامس من القصيدة:

((جئت كالعاصفة ... كالخطيئة ... كالمطر...))

ويستطيع المتلقي أن يبني استعارته التنافرية المفترضة على التضاد الذي أخفته الشاعرة لتكون لغتها فعلًا مصفاة ومرمزة ، فالعاصفة تخلق استعارتها التنافرية في الـ(حركة / سكون) ، والخطيئة في (آدم /حواء) ، والمطر في الـ(بلل/ يباس) فتصرخ بعد أن يخبرها: بأنّ كل ماضيه كان قد قضاه مع النساء:

((أنت أكذوبة للمتعة.../ لصلاة بلا شموع حمراء .../ تنقذني من وحدتي مع نفسي))

وهنا تجيب الشاعرة عن كيفية تحقيق الفعل الشعري/ السردي من دون الإمساك ماديًا بهذا (الغائب) الذي لا يشكل (حضورًا) إلّا في مخيالها الشعري لينقذها من وحدتها ، إذن هي (حاضرة) بوصفها جسدًا يتوق إلى الالتحام بجسد آخر ، إلّا أنّه (غائب) . ولكن لا تبقى الشاعرة تمارس الإيهام في دفعنا نحو منطقة الوهم والمكوث فيها من دون استفزازنا ، لحظتها تعلن عن (حضوره) في غرفتها :

((تتنفس فوق جلدي هواءك الأسود.../ ترتعش حين تلامس الحميم فوق جسدي ...
كل موعد لنا معًا...أحمر بلون شفاهي.../ قبلاتك وصال على وصال))

وتستمر على تأكيد حضور عشيقها في المقطع السابع والثامن بوساطة (المخدة، الشراشف، الأصابع، الحوض، السيقان ، الشفاه) ثم تختصرها بالـ(الحواس الخمس) لتعود ثانية في المقطع الأخير إلى إعلان (غيابه) مرة أخرى :

((أنت الحوت والعقرب والأفعى / برجل أتّحد بجلده لاهثة قبلاتي / موسيقى من كبريت تلك الأغانيَ/ تمر ضيفة شرف بكل الأحوالِ / لعبة الليل سراج امرأة جميلة من دون ثياب))

فنكتشف أنّ كل ما جرى من أفعال جسدية كان مجرد لعبة ليل أسرجتها الشاعرة على صهوة الشهوة في حالة عري، فتاقت إلى أن تجعل من





(غيابه) (حضورًا) تمظهر في جسد القصيدة بوعي أثبتت لنا بوساطته كيفية تقبل لذاتها بوصفها إزالة لنقص أو انكسار ألغى البعد المكاني العائد إلى المنطقة المحرمة من الجسد المقابل كي تشبع جسدها في إيهام شعري خلاق.

أمّا قصيدتها ((أسرار نساء في صمت الليل)) فقد استهلتها الشاعرة بمفردتين قاموسيتين (قبلة) و(خدعة) ، وهما مجردتان من فاعليتهما الشعرية فيما لو أخذتا بمعزل عن السياق ، إلّا أنّ القارئ سيظل ومن خلال التشكيل البصري لهذا الاستهلال ووضع النقاط بين المفردتين وبعدهما ، والتواصل الكلامي المخفي في حضرة المسكوت عنه أو المضمر أو المحذوف ، يعيش لذة المحاورة والمشاكسة وملئ الفراغات اعتمادًا على مرجعياته المعرفية وحالاته الشعورية . وعلى هذا الأساس وفي مثل هذه الكتابات المرواغة التي يتجسد فيها المتخيل الإيروتيكي بين الافتراض والحقيقة يمكن أن نؤسس تأويلين متضادين في النفي والإثبات في الآن نفسه ، لأنّ دلالة المحذوف لا يمكن مطابقتها مع مقصدية الشاعرة مطابقة مطلقة فنقول: قبلة (هي) خدعة (لا غيرها) . ونقول: قبلة(ليست) خدعة (أبدًا) . وبهذا نكون أمام استعارة تنافرية مخفية ((هي خدعة(وهم) / ليست خدعة(حقيقة)) في هذا التشكيل المفترض تظل الفراغات والفجوات قابلة لتأثيثها بخلجات أطلقتها الشاعرة محملة بكل ما تجيش من لوعة وأسى ، وعند رصدنا للإيحاءات التي تشع بها الفجوات نجد أنّ الدلالات تتعدد والاحتمالات تزداد إلّا أنّ الإيحاء المفترض والأكثر هيمنة في قراءة النص هو جعل القبلة خدعة لا أكثر وبهذا يكون المعشوق غائبًا عنها وربما لن تراه أبدًا وأنّ ما تخاطبه الشاعرة هو مجرد وهم أو حلم استطاعت الإمساك به وإحضاره في اشتغال تعبيري (مقيد) ، لا سيما إذا نظرنا إلى التشكيل البصري للنص كما قلنا سابقًا بمفردتين ونقاط عدة في فضائه الرمزي والدلالي ، وبهذا تكون القبلة خدعة حقيقية ، وتعزز الشاعرة يقينها عندما تعمل على تخصيب المشهد بصورة شعرية فائقة الفاعلية :

((ونساء بالنسيان تنام بحضن الورد))

إن هذه الفاعلية تثري تركيز المعنى في الصورة ، كي تقود النص إلى منطقة تزداد شاعرية وانفتاحًا على فضاء دلالي عمدت الشاعرة في رسمه بـ(أنسنة) الأشياء فأصبح للوردة حضنًا تنام فيه النساء بالنسيان ، ولو تأملنا هذه الصورة في سلاستها والتفاتها الخاطف إلى قدرة التخييل والمحاكاة لاستطعنا أن نلمس حسية التصوير بما يبرر شعريتها وتعدد دلالاتها، واستطعنا لمس بنية الحضور والغياب التي تجلت في (حضور) النوم الذي هو فعل قصدي في الحياة اليومية و(غياب) التذكر الذي يقود إلى النسيان بوصفه فعلًا لا قصديًا . ولكن يمكننا أن نقارب هذين الفعلين من وجهة نظر مغايرة فيتوافقان ضمن منظومة اللا إرادة وإنّ كلًا منهما يهيمن بقوته في الحضور على عالم غاب فيه المعشوق .

وتظل الشاعرة تراوغ في احتمائها بالعلامات كي تعمق دلالات النص وتغنيه ؛ إذ تحاول إحكام آليات اشتغالها في تأثيث النص بالدهشة والإثارة وترميز أنوثتها برمز شفاف للغاية حينما تشير إلى يمامة:

((تستهويك أنت لا غيرك خلف الستائر))

وتوحي هذه الصورة بفعل يؤكد وجود المعلن (الحضور)/ وانعدام المخفي (الغياب) بشعور طاغ هو الإحساس بالهروب من لحظة تشتّت في شعورها المحسوس ولم تحصل منها إلّا على ذاكرة تمثل حدسها عندما يعلن عصيانه أمام الحضور لينتهك عادية تفاصيلها اليومية بحساسية تقترح الاحتجاج والتحريض ، فتغلف جرأتها بصورة تبدو اقرب إلى سريالية المشهد لا واقعيته:

((أنت الرجل المضطرب عطره بالنار))

إنّها صورة معقدة ، وتخفي إيحاءات أكثر تعقيدًا ، ولكن عندما نغادر سكونية الألفاظ القاموسية إلى حركيتها وتوهجها، وما تمظهر من أشواق ورغبات في جسد النص ، ندرك حينها كيف يعيش الجسد المولع بمثل هذه التعقيدات. إنّه الجسد الأنثوي الذي تقمص كلمات الشاعرة لينهض بشهوة توهمها بقبلة في فمها كي يسكت صراخها العنيف :

((فوق الشهوة تنام العذارى بحكم الملذات / توهمني بقبلة وفي فمي ليست صراخي))

إنّها تستفز المتلقي وتثيره برصد الإيحاءات التي تشع في القصيدة فضاءً مفتوحًا من الدلالات المحتملة وبذلك تفارق لغة القصيدة اللغة النثرية العادية التي توظف لإعطاء معنى واضح ومحدد.





فهي بقدر ما تختار العصيان كي تستطيع أن تتجاوز لهيب لوعاتها ومكابداتها، فإنها تهرب من العصيان ذاته لتلفحها جمرة العشق المتوقدة أبدًا ، وبذلك تحقق وجودها أمام غياب المعشوق المتمثل في الغواية والتيه والهذيان بوصفه (حضورًا) طاغيًا في عتمة متخمة باللوعة :

((أنت غوايتي ، وعشق يتوه تحت الرمال)) / ((أنت هذياني))

ويأتي المقطع الأخير من القصيدة ليجسد معاناتها وهي تعيش عالمها في خلوة تبثها حسراتها وآهاتها، ومن دون وعي تسترخي يداها على النهدين ، فيعيش الجسد مباهجه ويتحول السكون إلى رعشة مجنونة في الأطراف، وبذلك يشكل هذا الفعل الجسدي في الفراش (غيابا) لتعطيه (حضورًا) مفترضًا. إلى حد أنّها- أي الشاعرة ذاتها- تتساءل : أأنت وهم في فراشي؟؟؟

هكذا تتكفل الشعرية عند جوزيه الحلو في هذه القصيدة بتقديم نفسها من دون ضجيج ، إذ يتفاعل خطابها الإيروتيكي مع الأشياء مجازيًا ويمنح القدرة على الانفتاح في فضاء مطلق يتسع أمام التلقي والتأويل.

التأويل المضاعف

أريد أن أذكّر بما قلناه سابقًا وربما بتعبير مغاير،إنّ النص يتشكل من رموز وإشارات وإيحاءات وإنّه حمال أسرار تختفي خلف عتمة الكتابة ، وعلى القارئ أن يمتلك أسرار اللغة بمستوييها الوضعي والانزياحي ليتمكن من إضاءة تلك العتمة وكشف ما خفي فيها وراء تلك الرموز والإشارات. وإذا كان الشعر هو سؤال التأويل وسؤال الوجود، والشاعر يمارس التأويل ، فإنّ القارئ بالتأكيد سيقرأ ما تأوله الشاعر / تأولته الشاعرة بوصفه قارئا لنصه/ بوصفها قارئة لنصها؛ لينحو منحى التأويل المضاعف(١٥) .

في قصيدة (بغنج يتغزل هذا الصوت)(١٦) للشاعرة رحيمة بلقاس، يتعالق الغنج والغزل في هذا الصوت الشعري ، والشاعرة بهذا الوضوح والبساطة أرادت أن يكون العنوان موضعًا سهلًا للانتقال والعبور الى المتن ، إلّا أنّ الشاعرة لن تدعنا دون الرموز المكثفة والإحالات التي لا تكتفي بنفسها ، فبعد جملة ((في محراب عينيك العسليتين)) الموجهة إلى (مخاطب) مذكر تنقلنا إلى جملة تتجاوز الإبلاغ إلى الحفر لتتابع خطابها المحمل بالرموز والإشارات عبر شعرية دالة تؤسس لقراءة تأويلية لا تكتفي باثبات الحضور ، وإنّما تتفاعل مع حالات الغياب، وهي بهذا المعنى تمثل منطقة الالتباس بين الظل والضوء ((حضارة قداسة زرقاء / ودموع الشتاء / خمرة أمجاد أسحرتني سكرتها / كي أعلن سخطي / على كل القبور / التي ترفع شاهدة التواني)) فالعلامات ((حضارة قداسة زرقاء، دموع الشتاء ، خمرة الأمجاد ، إعلان السخط ، شاهدة التواني)) تحيل إلى واقع بعيد عن الفردية كما رأينا في الجملة الأولى ، وهنا ترتفع العلامة الشعرية إلى مستوى تعبيري تزدحم فيه الدلالات والتأويلات ، ونكتشف أنّ صورة العينين التي ذكرتهما ما زالت ملبسة ومشوشة، فهل هما لرجل معين؟ وما علاقة تلك العلامات التي تؤشر الى بنية ثقافية وتاريخية ؟

ومثلما انطلقت الذات الشاعرة في المقطع الأول من ضمير المتكلم (أنا) ، فإنّها تنطلق في المقطع الثاني من الضمير ذاته ((أبحث عن معجزات الألوان / أضحك من خنوع الأشباح / مَنْ يَدّعي امتلاكها، / مَنْ يُقم بمراسيم الإذعان / فليحقّق لي حجة الإدعاء)) وما تشكل هذه المعجزات إلّا ملحق بقداسة الحضارة الشامخة ، العليا (زرقاء) وقد ربطتها بلون سماوي ، وهي مازالت تبحث بسخرية مرة وتهكم لاذع عنها لتضحك وهنا المفارقة الساخرة بنزولها ـ وهي ما زالت تبحث ـ من الأعلى إلى الأدنى ، من الشجاعة إلى الجبن ، من الأبطال إلى الأشباح ، لتتحدى بالسخرية ذاتها بأداة الشرط (مَنْ) التي تحتاج إلى فعل الشرط وجوابه، ولأنّها واثقة إنّ هذا زمن الخنوع فهي تراهن على إتيان حجة إدعاء هؤلاء الأشباح الخانعين .

وتستمر الذات الشاعرة في الوصف لتعلن حجم الحزن الذي ينتابها وكأنّه يشكل نزيفًا وهي تصف نفسها بـ ((ممسوسة بالأسى / ومقلي طريدة الضنى / ممهورة بحرائق اللظى / لعاب يتلمظ الشفة تلو الشفة / وضمير الغائب يفترش الربى / أكفر هذا يا ترى؟؟)) وتبدو الجمل الأربع التي سبقت الجملة الاستفهامية (أكفر هذا يا ترى؟؟) ذات وضوح كاف لبلوغ الدلالة ، ولكن باستفهامها تقودنا إلى أسلوب توكيدي من خلال الاستفهام ليجيب القارئ من دون تردد نعم هو الكفر بعينه . فتبحث الشاعرة عن





خلاص أبدي من هذا الواقع المزري وبإحالة إلى الكلام المقدس (القرآن الكريم) تسعى إلى تعليل الخلاص بوساطة أداة النصب (كي) تصل إلى مبتغاها :
((كي يتبرأ الشيطان / من قميص يوسف / ويُكَذّبُ الإتهام / أدلج طوفان نوح / وأرفض سفينة النجاة / امْتهن القتل / أو لا أمتهنه سيان)) .
وهنا يعلو صراخ المفارقة ثانية ، فإذا كان يوسف قد انقذه السيارة من الجب ، وانقذ نوح البشرية من الطوفان ، فإنّ الشاعرة هنا ترفض سفينة النجاة وتمتهن القتل لتخلص البشرية من هؤلاء الخانعين من دون أي رحمة أو هوادة ، وساعتها لا يهمها إن لم تمتهن القتل ، وهنا يتجلى القلق الذاتي المعبر عن الحالة النفسية التي تنتابها جراء الفعل وعدمه وهي في حقيقة نفسها تدرك جيدًا أنّها ستقدم على الفعل وسيبرهن المقطع الذي يليه على ذلك .
))أحْرق فراشات التعب الأصفر / وأَطْفئ نجمات صراخَ مشدوه / اللوحة بيادرها ملأى بسنابل الضياء / مؤطرة بعجاف الدياجي / ينتابني هوس العصيان / أسمل بؤبؤ سحر تداعى في النور / وأكسر قفص الأضلاع الموشومة بالمحال / شيدتُهُ من شموخ سفر بربري / سقيته سيول طفولة / مغمورة بسنا الصهوات / أثملتني خمرة الرضا / أسيح على ضفاف الرهائن / لن تقهرني / لن يَلْبِسَني ثوب الإنثناء))
في هذا المقطع تتمظهر الثنائيات الضدية (التقابل النصي) في (أحرق / أطفئ) (دياجي / نور) (أكسر / أشيد) وكل هذا الغليان في الذات سيقودها إلى أن تسح شيئًا ما على ضفاف رهاناتها ، وتخبرنا الشاعرة عنه وهو الرفض الذي جاء بأسلوب النفي (لن تقهرني ، لن تلبسني ثوب الانثناء) وهذا الكلام كما يبدو موجها الى الخنوع أو الجبن أو الذل الذي تعيشه الأمة التي كانت حضارتها ذات قداسة سماوية .
وإذا كنا قد تحكمنا في التشكيل البصري للمقاطع السابقة ، فإنّنا في هذا المقطع لا نستطيع التحكم ، لأنّه مبني أساسًا على التشكيل البصري وهو يعكس مدى قسوة وضراوة ما يجري :
((ق
ط
ر
ا
ت....
سود
حمر
خضر
تهطل
ق
ط
ر
ة..
ق
ط
ر
ة..
وأ....ن.....ا.....ت.......
أ ....ز......ف......ر......ه........ا......
أ........ن.........ة........أ........ن.......ة.
أغدقَتْني ر........ص........ا......ص.........ا
وحريقَ......
منّي ..إليّ
ذاك الغصن الرطيب
أَعْلَنَ مراسيم الأوجاع / الرحيق))
إنّ القطرات الملونة التي ذكرتها الشاعرة هنا تدعونا للدخول في تناص مع بيت صفي الدين الحلي (٦٧٧- ٧٥٠) الشعري الذي يقول فيه ((بيض صنائعنا ، سود وقائعنا / خضر مواضينا ، حمر مواضينا)) . وقد عبر التقطيع الحرفي للكلمة
ــ مع توافق الدلالة العمودية مع نزول القطرات ، والدلالة الأفقية مع نفث الزفير ، وإطلاق الرصاص
ــ عن طاقة الحزن والفقد التي غلفت نفسية الشاعرة.
وتختتم الشاعرة قصيدتها بمقطع طويل نسبيًا ، وهي تعي حقيقة أنّ قيامة العشق ستفضي إلى حال جديدة، يتلاشى فيها القهر، وتصدح فيها الأغنيات والأنغام :((تجيش الأغنيات / تصدح بشتات الأنغام / أَبْتاعُ الترتيق / من عطر الأزهار / بتلات تعبق بالأضواء / أعشق الموت بسراديب النور / من خيوط الشوق المسحور / أشعلها قناديلًا ترتعد من سطوعها / أجسادًا ترتوي بخمرة الصمت / عشقًا ووهمًا / ظمؤنًا يترقرق / بغنج يغازل




هذا الصوت.)) فترتق جسد العشق الممزق بعطر الأزهار ، والبتلات والضوءِ ووو لتصل إلى جملتها الأخيرة التي جعلتها عنوانًا للقصيدة (بغنج يغازل هذا الصوت) ..وتنكشف الدلالة الكلية للنص بوضوح .

السحر الإيروتيكي

وفي ختام المقاربة أقف أمام نص أنثوي مؤثث بإيروتيكية ساحرة، يخلو من ضميرالـ(أنا) ذلك الضمير الذي يحاول بلوغ أعلى المستويات في التفعيل والتصوير . وهنا يفرض علينا الاقتراب من هذا النص أن نتساءل : كيف استطاعت الشاعرة البتول العلوي في قصيدتها (صحوة)( ) أن تموضع التمركز الأنثوي دلاليًا ومكانيًا في قولها الشعري من دون تمظهر ضمير الـ(نا) بتشكيل بصري في النص، أو تمظهر الأفعال التي تدل عليه؟وبعيدًا عن فاعلية العنونة التي تمركزت في مفردة واحدة (صحوة) وما لها من تضاد يمنحها حق التواجد في (سكر) أو (سكرة) ، لا بد أن نتساءل من أي شيء تولدت هذه الـ(صحوة)؟ وحسب ظني المتواضع ، إنّ مقاربة النص ستجيب عن ذلك . إذ تقدم لنا الشاعرة البتول قصيدتها مكثفة وملغومة وحادة في نقل الخاص إلى المتلقي بوساطة العام ، وذلك بشكل مباغت وجريء لتضع سؤال الأنثى بشكل عام أمام التمركز/ التشظي الذكوري الذي حاولت الشاعرة تصويره في الآن نفسه.تستهل الشاعرة قصيدتها بتوصيف لإسم يشكل هاجسًا أنثويًا في صيغة الجمع (آهات محمومة)، وهي بذلك تزج القارئ في استنتاج شعوري مباغت ، يترتب عليه تداع للأفكار وتوليد للدلالات المطلقة وهنا يتقاطع الذّاتي بالموضوعي ، وتؤدي المخيلة دورها في التسلل إلى ما وراء الأشياء. هل ستبقى هذه الـ(آهات) في فضاءها المطلق أم أنها ستتعامل مع فضاء نسبي يسعى إلى الاختراق والتجاوز؟ من المؤكد إنّ الشاعرة ما زالت في الاستهلال، وإنّها لم تكمل فكرتها بعد ، لذا علينا الإصغاء إلى ما ستقول:

((توقظ الحلم الغافي بمرافئ الذاكرة البكماء/ المتبتل في محراب الشجن)) .

إنّ البتول في رسمها لهذه الصورة التي تجترحها بتعبير إستعاري طالما عشقته الأنثى (الحلم الغافي) عملت على انفلات الـ(آهات) من سكونيتها لتفعل من حركية النص وانثيال دلالاته في حميمية تغوي القارئ في تتبعها بشغق وقلق وهي توصله إلى مكان المكوث المرهون بزمن قصير وهو ((مرافئ الذاكرة البكماء)) . ولا تكتفي الشاعرة بما تحمل الذاكرة من دلالات ، لاسيما بالنسبة للأنثى التي تعتمد في معظم اشتغالاتها على التذكر والاسترجاعات فتعطي صفة لذلك الحلم ((المتبتل في محراب الشجن بكبرياء روح)) في تجسيم استعاري جعل للشجن محرابًا، لتستمر الشاعرة في إعطاء نعت آخر للروح التي ((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجدن)) ويظل التعبير الإستعاري متواجدًا في كل سطر من القصيدة ، لذا لن نعمد إلى تكرار ذكره ثانية أوثالثة . ولا تتوقف الشاعرة عن ممارسة تورط القارئ في نص متشابك التراكيب، فلا ندري هل تعود الأفعال (يخلخل، يفيض، ينفلت، يمتطي، يهدهد، يطعم، يحمل، يزف) إلى الحلم أم إلى كبرياء تلك الروح الموصوفة؟ وسواء أكانت عائدية الأفعال واقعة تحت هيمنة الحلم ، أم كبرياء الروح ، ففي كلا الحالين تتمظهر أفعال الأنوثة في تفاعلها الإيروتيكي/ الكتابي الذي منح الجسد النصي شعرية عالية:

((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجد/ يفض بكارة الصمت العنيد / ينفلت من كثبان الرمال العطشى / المزهر بين أحضان الصبار/ بشموخ غيمة ماطرة / يهدهد نرجسية المشاعر / يطعمها رحيق الحنين / متوجة بالاشتهاء / مضمخة برذاذ الشوق))..

وعند تفكيك هذه الجمل سيميائيًا لن نحتاج إلى جهد ووقت وطاقة تأويلية مضاعفة .

الهوامش

(١) من النص إلى النص المترابط / مفاهيم ، أشكال ، تجليات ، د. سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، المجلد ٣٢، أكتوبر – ديسمبر ٢٠٠٣: ٩٧.

(٢) كتابة الفوضى والفعل المتغير، ضمن كتاب (دراسات في القصة العربية) وقائع مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ١٧.

(٣) https://www.facebook.com/dami.omar١

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٨٤: ٥٠٨..

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٣، دار العرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦: ١٢٠.

(٦) من أطلال الحبيبة إلى أطلال القبيلة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن أبي ربيعة، د. خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١١: ١٥٢.

(٧) https://www.facebook.com/ ref=ts&١٠٠٠٠٤٣٣٣٨١١٩٥٧=profile.php?id &fref=ts

(٨) https://www.facebook.com/ ref=ts&١٠٠٠٠٤٣٣٣٨١١٩٥٧=profile.php?id &fref=ts

(٩) https://www.facebook.com/ jouda.belghith?fref=ts

(١٠) http://www.alnoor.se/article. ٣٤٨٧٧=asp?id

(١١) http://www.alnoor.se/article. ٣٦١٢٩=asp?id

(١٢) سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٢: ١١٧.

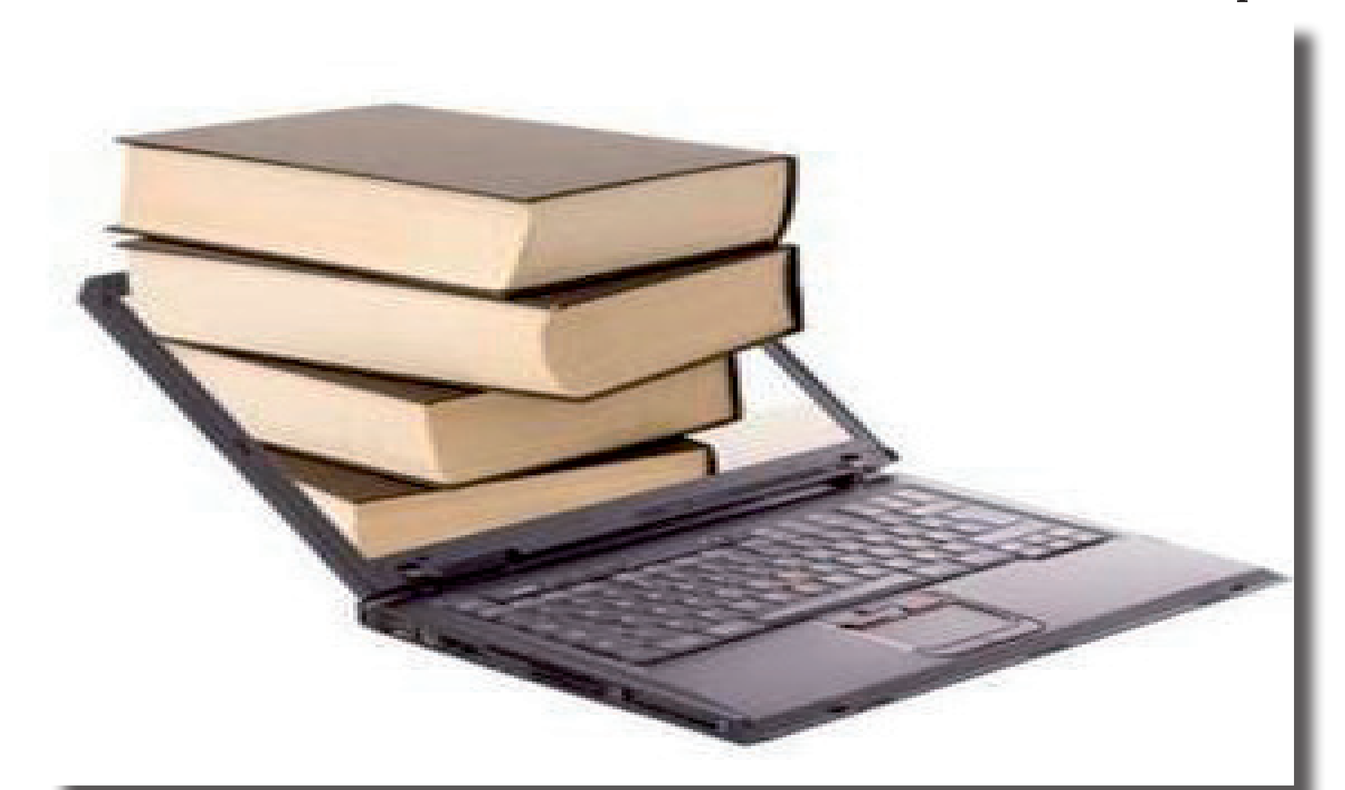
(١٣) المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، فاطمة وهبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ٢٠٠٥: ١٣.

(١٤) شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، محمد الحرز، مطبعة الانتشار العربي، بيرون، ط١، ٢٠٠٥: ٣٣.

(١٥) ينظر: عتبة التأويل وعتمة التشكيل، الدكتور بسام قطوس، وزارة الثقافة ، الأردن، ٢٠١١: ٨.

(١٦) https://www.facebook.com/ rhymt.blqas?ref=ts&fref=ts

(١٧) https://www.facebook.com/ fref=ts&١٠٠٤٤٨٢٠٠٩=profile.php?id



آفاق الرواية الجديدة فـــــــي الجزائـــــري

الدكتورة مديحة عتيق
الجزائر

الملخص:

تحاول هذه المداخلة أن تستشرف مستقبل الرواية الجديدة المكتوبة بالعربية في الجزائر وذلك من خلال قراءة واقعها قراءة موضوعية تستبصر عناصر القوة ونقاط الضعف، من خلال استلهام معطيات السياق الثقافي الراهن الذي تُكتب فيه الرواية الجديدة الجزائرية، ولعلّ أبسط هذه المعطيات التي تستوجب الوقوف عندها هي الخلفية الثقافية للروائيين الجدد، وطبيعة الموضوعات التي يعالجونها في كتاباتهم، وظروف الإنتاج الأدبي، ودور النشر في تحديد مسار الرواية الجديدة بالإضافة إلى إشكاليات اصطلاحية وفنّية تتحكّم في سيرورة المنجز الروائي برمّته....





الرواية الجديدة: الإرهاصات الأولى:

الرواية الجديدة جنس أدبي حديث النشأة نسبيًا، ظهر أعقاب الحرب العالمية الثانية التي زلزلت الكثير من القيم والبديهيات والمعتقدات ، السياسية والثقافية والدينية وحتى الأدبية ، إذ صار الأدباء ينظرون إلى أدبيات ما قبل الحرب على أنّها نتاجات «غير عصرية» لا تستجيب لمواضعات الواقع الراهن ، ومن ثمّ راحوا يبحثون عن مضامين جديدة وأشكال مستحدثة تلبّي احتياجاتهم المستجدّة التي صنعتها خرابات الحرب المدمّرة ، وقد وجدوا ضالتهم في ما صار يعرف بـ»الرواية الجديدة» أو ما يسمّيها إدوارد الخراط «الحساسية الجديدة» ، ولعلّ أهمّ تقنياتها «كسر الترتيب السّردي الإطرادي ، فكّ العقدة التقليدية ، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظاهر ، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خطّ مستقيم ، تراكب الأفعال : الماضي ، والمضارع ،و المحتمل معًا ، وتهديد بنية اللغة المكلّسة، ورميها – نهائيًا- خارج متاحف القواميس ، توسيع دلالة «الواقع «لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر ، مسائلة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم ، تدمير سياق اللغة المقبول ، اقتحام مغاور ما تحت الوعي ، واستخدام صيغة «الأنا «لا للتعبير عن العاطفة والشجن ، بل لتعرية أغوار الذات، وصولًا إلى تلك المنطقة الغامضة،المشتركة(...) وليست هذه التقنيات شكليّة ، ليست مجرّد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع «بل هي رؤية ، وموقف ...»(١)

لم تكن هذه الرؤية موقفًا نظريًا تلوكه ألسنة النقاد وأقلام المنظرين فحسب ، بل ترجم نصيًا في كتابات الروائيين الفرنسيين على وجه التحديد،وعلى رأسهم الان روب غرييه(Alain Robbe Grillet) الذي كتب أول رواية «جديدة» عنوانها «المماحي عام ١٩٥٣(نشرتها دار مينوي(Editions de Minuit))،وأتبعها بسلسلة من الروايات أشهرها : المتلصص ، الغيرة ، في المتاهة ، مقتل الملك، مشروع من أجل ثورة نيويورك، والتفّ بهذا الروائي لفيف من الروائيين الفرنسيين التجديدين أهمّهم كلود سيمون ، وناتالي ساروت(Nathalie Sarraute)، وميشيل بيتورو جورج بيرك(Georges Perec).

لم تنح كتابات هؤلاء إلى صياغة «نمط» محدّد للكتابة الروائية الجديدة على أساس أنّ تجاربهم مناهضة للسنن والقوانين والأطر التنظيرية ، وكان القاسم المشترك بين هؤلاء هو تجاوز أبجديات الرواية «التقليدية» ،وخاصة «الشخصية « و»الحدث»، ولا أدلّ على ذلك من رواية «الأشياء» (Les Choses) لجورج بيرك حيث تضحى الأشياء اليومية المستهلكة هي «البطل» الحقيقي» في نصّه الروائي.ويلخّص الناقد جين ريكاردو توجّه الروائيين الجدد في عبارة واحدة هي»لم تعد الرواية هي كتابة المغامرة ، بل هي مغامرة الكتابة». وأعادت ناتالي ساروت صوغ هذه القناعة في كتابها «عصر الشك» حين عرّفت الرواية بأنّها «عملية بحث متواصل ينحى إلى كشف واقع غامض،وأنّ كمالها أو اكتمالها يتوقفان على بحثها المستمر،إنّها مغامرة ومجازفة»(٢)
تتكرر هذه القناعات في كتاب ألان روب غرييه التأسيسي «نحو رواية جديدة حين يعلن أنّ «في الرواية الحديثة التي وصلت أخيرًا إلى نضجها تصبح المقولات الأدبية مثل الشخصية ، التقابل بين الشكل والمضمون مجرّد مفاهيم تجاوزها الزمن»(٣).

لقيت «الرواية الجديدة « في الوطن العربي ترحيبًا حارًا مشرقًا ومغربًا ، تنظيرًا وإنتاجًا ، ففي المشرق حمل لواءها إدوارد الخراط وجمال الغيطاني ،وتزامن تبنّيها مع فترة النكسة والهزائم العربية ، لذلك كان هذا الجنس المتمرّد خير ناقل لقلق العصر، وفي المغرب العربي ، شقت الرواية الجدية طريقها إلى تونس عبر بوابة «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي، وإلى المغرب عبر أعمال المديني ، وعبد الله العروي ، ومحمد برادة وغيرهم .

الرواية الجديدة في الجزائر:

كانت رواية «نجمة» لكاتب ياسين عملًا متميزًا بكل المقاييس ، لذا يمكن أن نقول بأنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي التي فتحت المجال للرواية الجديدة بالجزائر ، لكنّ «نجمة» ظلت تجربة استثنائية إلى غاية أواخر الثمانينات و أوائل التسعينيات حيث بدأت



تجربة الرواية الجديدة باللغة العربية وكانت الريادة للطاهر وطار(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج وغيرهم، وتزامن تبني هذا الجنس الوافد من الضفة الأخرى للبحر الأبيض مع أحداث أكتوبر وبداية العشرية السوداء ، وتراكم كمّ لا بأس به من النصوص الروائية الجديدة، يجعلنا نتساءل عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، ويمكن أن نعيد الإشكالية بأسئلة مباشرة على غرار: ما هي آفاق الرواية الجزائرية الجديدة؟ ماهي العوامل الأدبية وغير الأدبية التي تتحكم في مصيرها ؟ ما هي التحدّيات الموضوعاتية والفنية التي تواجه روائيونا الجدد؟

أزمة المصطلح:

في حوار أجرته جريدة «العرب» مع الكاتب سميرقسيمي ، سُئل هذا الروائي عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر،فأجاب: « قرأت أعمالاً جيّدة، وأخرى أقلّ جدّية ، ولكنّي أعتقد أنّه من الاستعباط استقراء مستقبل طفل ولد للتوّ ، فالرواية التي اصطلحنا تسميتها بـ» الرواية الجديدة» لم تخرج من قمقم سنوات الموت التي عرفتها الجزائر باستثناء بعض الأعمال القليلة جدًا ما يزال الموت، أقصد سنوات الإرهاب أكثر ما يستهوي روائيينا، لهذا أعتقد أنّ الرواية الجزائرية الجديدة مجرّد جنين ولد للتوّ(٤)

تتضمّن هذه الإجابة مجموعة من النقاط أوّلها من الصعوبة بمكان التنبّؤ بمستقبل جنس روائي حديث النشأة ، لا يكاد عمره يتجاوز العقدين ، إذ دأب النقاد على إدراج كلّ كتابات مرحلة ما بعد١٩٨٨ ضمن مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة،وهذا ما يطرح نقطة إشكالية ثانية تعوقنا على استبصار آفاق الرواية الجزائرية الجديدة،ونعني مصطلح « الرواية الجديدة» في حدّ ذاته ، إذ ما يزال يطرح أكثر من سؤال ، وينتظر أكثر من إجابة حول ماهيته وحدوده سواء في المشهد الروائي والنقدي الجزائري أو حتى العربي ، فالنقاد يتساءلون : هل مصطلح (الجديدة) حكم قيمي أو زمني؟ هل من المعقول أن نطلق مصطلح (الرواية الجديدة) على كلّ ما سيكتب في العقود الخمس أو العشر القادمة ، بعبارة أخرى ، هل كلّ ما يكتب الآن وما سيكتب مستقبلا يندرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة؟

إنّ ما يزيد الأمور تعقيدًا هو ضبابية المصطلح ، وعدم امتلاك مقاييس موضوعية -حتى لا نقول ثابتة –للتمييز بين ما يمكن أن يدرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة وما يمكن اعتباره غير ذلك.

على الرغم من غياب هذه المقاييس ، يجتهد بعض النقاد الجزائريين في رسم الملامح الموضوعية والفنية التي تتسم بها النصوص الروائية الجديدة ، ومن هؤلاء الناقد عمار طوبال الذي لاحظ أنّ هذه النصوص تحمل في مضمونها أطروحات جديدة تعيد النظر في القضايا الفكرية والإديولوجية التي سادت ، وتكرّست في الساحة الثقافية،وعملت





على إعطاء قراءات مغايرة للتاريخ (نزع القداسة عن ثورة التحرير...) كما أنها تتميّز بتكسير زمن الحكي،والتّشظي على مستوى الذاكرة ، والذات الكاتبة ،كما تتميز هذه الكتابة الجديدة التي ينتجها الروائيون الشباب باعتنائها بفئة المثقفين، هذه الفئة التي شكّلت فداء الصراع الدائر بين الدولة والجماعات الإسلامية المسلحة»(٥)

ولا تبتعد هذه الرؤى النقدية التي أوردها عمار طوبال عما ذكره الناقد عبد الملك بن أشنهو حول آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة التي« لم تتوجه مضامينها بالنقد اللاذع ، والتعرية الفاضحة لكل مظاهر التفسّخ والترهّل المجتمعين فحسب ، بل خاضت معركة لا تقلّ ضراوة على صعيد ما ترسّب من ثقافة أدبية بالية وذوق ممجوج ، وأساليب صدئة من جراء التكرار والاجترار،إذ لم تكن أسئلة الكتابة الأدبية والتلقي على حدّ سواء »(٦).

وعلى الرغم من هذه المحاولات التأسيسية النقدية فإنّ إشكالية المصطلح ما تزال مطروحة في معظم المحافل الأدبية ، وإن اتخذت شكل صراع بين الروائيين القدامى وروائيي الجيل الجديد، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الرواية الجديدة كثيرًا ما يطلق عليها «رواية الجيل الجديد» ، فيبدو أنّ تعبير «الرواية الجديدة» يستفزّ الروائيين القدامى ، فالرواية العربية- بحسب تعبير نبيل سليمان- تنتج أكوامًا من الزبالة منذ عشر سنوات ، وتعاني من آفة الاستسهال والجهالة ، ويبدو أنّ هذا الصراع انتقل إلى رحاب الملتقيات كما حدث في ملتقى « الرواية الآن» الذي انعقد بالقاهرة بدءًا من تاريخ ١٧ فيفري ٢٠٠٨ حيث نبّه الناقد السوري خالد خليفة إلى أنّ « الكتابة الجديدة التي بدأت في التسعينات كانت بلا هويّة، يمكن اعتبارها مجرّد ردّ فعل على تجاهل الجيل الأكبر لكتابات الشباب ، فظهرت مليئة بالطيش والانفعال ، وفتحت للجيل التالي باب السخرية من هذا الجيل، الجيل الذي نتحدّث عن كتاباته الجديدة التي كسبت معركة القراء ودور النشر»(٧)

في المقابل يدافع الروائيون الجدد – بما في ذلك الجزائريين- عن كتاباتهم وانتمائهم الأجناسي بادّعائهم أنّ كتاباتهم المتمرّدة مؤسسة على وعي نقدي ورؤية واضحة ،و لا أدلّ على ذلك من رواياتهم تتقاسم جملة من المزايا المشتركة كالتلاعب بالأزمنة، وكسر خط السرد، وإلغاء الحدث الرئيسي ، وتعدد الشخصيات، واللامعقولية، والإكثار من العبثية، والميل إلى الرؤية التراجيدية، والاتكاء على النهايات المفتوحة.

ويعتبر هؤلاء الروائيون انتقاد الروائيين القدامى لهم مظهرًا من مظاهر المعركة الأزلية بين القديم والجديد، تقول الروائية الجزائرية جميلة طلباوي في هذا الصدد: « كلّ جديد يثير جدلًا وتباينًا في الآراء إن لم أقل كثيرًا ما يُرفض الجديد خوفًا من ضياع ما هو موجود و متوارث (..) أبدى بعض النقاد تحفظًا حول شكل الرواية الجديدة في الجزائر ، وذهب البعض لاعتبارهم لونًا من السيرة الذاتية ،والبعض الآخر اعتبرها إضافة نوعية للرواية العربية، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، أقف على ما كتبه الأديب حسين العرباوي في جريدة الصباح التونسية «ياسمينة صالح اسم يبدأ من الآن : ولا ينتهي لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئًا وثائرًا، إنّها الدم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معًا، وهي ببساطة بحر من الصمت»(٨).

هشاشة التكوين:

لعلّ النتيجة المبدئية التي وصلنا إليها ونحن نستبصر آفاق الرواية الجديدة في الجزائر أنّ إشكالية المصطلح ليس حكرًا على المشهد الروائي الجزائري فحسب ، بل هي قضية عربية – إن صحّ التعبير-إذ ما يزال الكثير من النقاد داخل الجزائر وخارجها يتساءل ما الذي يمكن إدراجه الآن مستقبلًا ضمن الرواية الجديدة، ولعل ما يزيد الأمر صعوبة بالنسبة للروائيين الجدد هو ما تقتضيه كتابة الرواية الجديدة – حسب التقاليد الغربية على الأقل- من إلمام بالتراث الغربي والقومي في آن واحد ،ودراية بتقنيات السرد التقليدي والحداثي على حدّ سواء ، بعبارة أخرى كي تكون روائيًا جديدًا عليك أن تقرأ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد،وصورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس، و»الصخب والعنف» لوليام فولكنر،و» الأمواج» لفرجينيا وولف، و»المسخ» لكافكا، ورواية «التعديل»، و»درجات» و»في معبر ميلانو»




لميشيل بوتور، و»نائب القنصل» لمرغريت دورا، و»الأجسام الناقلة» و»درس الأشياء» لكلود سيمون، و»البحث عن الزمن المفقود» لمرسيل بروست، بالإضافة إلى التراث العربي ، والتجارب الروائية الحداثية كأعمال جمال الغيطاني،وحليم بركات وصنع الله إبراهيم، فلا بدّ من استيعاب هذه الأعمال وتمثّلها شعورًا ولا شعوريًا في الكتابات الروائية لهذا الجيل الشاب.

و لكن ما يلاحظ للأسف هو بُعد الروائيين الجزائريين الجدد عن هذه التجارب العربية العالمية ، إذ كان حماسهم يفوق وعيهم ،ورغبتهم في التجديد أكثر نضجهم الإبداعي والمعرفي ، وهذا ما حذا بالروائي الجزائري بشير مفتي إلى القول: «هناك من يجتهد ويحاول تقديم نص جيّد، ويسعى لأن تكون له بصمته الخاصة، وهناك من يكرّر غيره، ويستنسخ تجارب من هنا وهناك ،والبعض يستعير من الرواية الأجنبية يسقطها بدون وعي بالعملية الإبداعية ، ولا أخفي عليكم أنّ الجيّد قليل ونادر، وربّما هناك نقص في تكوين الكتّاب أنفسهم ،وأغلبهم لا يقرؤون تجارب العالم العربي والغربي ، والسياق الاجتماعي والثقافي لا يسمح بتطوير الأدوات ،وتأسيس المرجعيات، وتحقيق النقل المرجوّة» (٩)

وتجعلنا هذه الوضعية المؤسفة نتساءل على أيّ مدى يمكن أن تصمد هذه التجارب الفنيّة أمام الزمن؟ وإن كنّا نسمع في بعض الأحيان أصواتًا متفائلة تستبشر خيرًا براهن الرواية الجديدة في الجزائر ومستقبلها كما يرد في قول الناقد الجزائري قولي بن ساعد « إنّ الرواية الجزائرية في راهنيتها الجمالية والموضوعاتية على السواء قد بدأت فعلًا تسعى إلى الانفلات من قبضة مختلف أشكال التنميط المعتادة بهدم الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية (...) إنّ الرواية عند الجيل الجديد تخلّصت كليًا من الموتيفات والتنميطات الجاهزة بعد أفول ما كان يعرف بالثورات المزعومة أمّا على الصعيد الجمالي فالأمر لا زال يحتاج إلى جهود إضافية لتأسيس جماليات جديدة تأخذ في الحسبان التراثيات السردية واختراقاتها الشكلية للمجموعة البشرية ككل»(١٠).

يستمد الناقد قلولي بن ساعد تفاؤله من قراءاته لروايات عمار لخوص ،وعبد الوهاب بن منصوري ، وبشير مفتي، وفضيلة الفاروق، وحميدة عبد القادر، والخير شوار، وجلالي عمراني، وعبد العزيز غرمول،وياسمينة صالح، وغيرهم من الروائيين الجدد الذين كتبوا أعمالًا متميزة ومقبولة إلى حدّ كبير.

وعدا أزمة المصطلح التي تؤرق الروائي الجزائري- وحتى العربي- ومسألة التكوين المعرفي ، فهناك تحدّيات أخرى تواجه روائيي الجيل الجديد في الجزائر ومنها طبيعة الموضوعات التي يعالجونها وسيعالجونها في المستقبل وعلى رأسها موضوع «الإرهاب».

انشغالات مجتمعية متضافرة:

تحاول الرواية الجديدة أن تعبّر عن تحوّلات المجتمع الجزائري لما بعد مرحلة أكتوبر ١٩٨٨، فعدا أنّها خرجت من قوقعة الخطاب الإيديولوجي الاشتراكي، فإنّها تسعى جاهدة إلى أن تعبّر عن مرحلة ما يسمّى «العشرية السوداء» التي اتسمت بالتعددية الحزبية، وظهور الصحافة المستقلة، وهجرة المثقفين، وأسالت تيمة «الإرهاب» مداد الروائيين بشكل كبير، وكلما ابتعدت تلك الفترة السوداء زمنيًا استبصرها الروائيون الجدد بوعي أكبر ،وعبّروا عنها بحرّية أوسع، ففي مرحلة المدّ الأصولي عبّرت الرواية الجديدة عن هذا الواقع بتوجّس وحذر شديدين، لكن بعد أن تراجع هذا المدّ بنسبة معتبرة يتوقّع أن يتعاطى روائيونا تلك المرحلة برؤية أوضح خاصة أنّ الجيل الجديد « لم يقع في فخ الوقوف مع فريق ضدّ الآخر ، أي الدفاع عن طروحات السلطة ضدّ الخصوم الإسلاميين ،ولم يتبنّ هذا الجيل الإديولوجيا الاستئصالية التي اشتهرت في فترة ما ،وكان نقده للسلطة كبيرًا ، ولا يبرئها مما حدث، ووصل حتى إلى طرح سؤال ممنوع روّجت له بعض الأوساط الإعلامية الأجنبية،وهو سؤال: من يقتل من؟» (١١)

يمتدّ هذا الوعي المتزايد بجذوره الأولى إلى بعض الأعمال التي تناولت هذا الموضوع الشائك بوعي وشجاعة متميزين، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر رواية «وطن من زجاج» لياسمينة صالح حيث شجبت موقف السلطة السلبي



تجاه الضحايا المدنيين الأبرياء حين خذلتهم ، وتركتهم فريسة سهلة للإرهابيين، كما فضحت الكاتبة فضيلة الفاروق في روايتها «تاء الخجل» نظرة المجتمع الجزائري القاسية تجاه المرأة ضحية الإرهاب حين رفض إعادة تواصلها به رغم أنّه يدرك جيّدًا أنّه لا حيلة لها فيما أصابها على يد الإرهابيين.

ينتظر أن تواصل الرواية الجزائرية الجديدة تعاطيها لهذه المرحلة الشائكة التي كانت أحد الأسباب الرئيسة في ظهور هذا الجنس الروائي المستحدث إلى درجة أنّه يسمّى أحيانًا بأدب الأزمة الذي يضمّ بين دفّتيه روايات جديدة متميزة نذكر



على سبيل المثال لا الحصر «الورم» لمحمد ساري، «الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار، « فتاوى زمن الموت» لإبراهيم سعدي ، الحواجز المزيفة» لعيسى شريط، فهذه الروايات وإن انصرفت إلى لملمة شتات الواقع الخارجي وصهره في بوتقة الفنّ الروائي فإنّها أيضًا أثبتت أنّ تقنيات القصّ الحديث لا تتعارض أساسًا مع وجود البحث الروائي الدّال ،ووضوح المضمون خاصة إذا كان التطور الأدبي مرتبطًا بالتطوّر الاجتماعي «(١٢)

ما تزال هذه المرحلة السوداء موضوعًا شائكًا يطرح أكثر من سؤال عمّا حدث ،ولماذا حدث وكيف حدث، وما تزال هذه المرحلة فترة مؤلمة تمدّ بظلالها القاسية مع اقتراب أيّ حدث سياسي متميز عبر عمليات اغتيال منفردة.

لكن لاحظ النقاد الجزائريون وحتى الروائيون أنّ تيمة الإرهاب استسهلت كثيرًا في الروايات الصادرة في السنوات الصادرة الأخيرة حيث لم تستطع هذه الأعمال أن تتخلّص من أبجديات لغة الصحافة مما جعل بعضها أقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية ، ومردّ ذلك في رأيي هو طبيعة الموضوع في حدّ ذاته ، إذ ينحى منحى سياسيًا أمنيًا ، لذا لا عجب أن يكون مادة دسمة للصحف اليومية والمجلات التي كانت المصدر الأساس للروائيين الجزائريين في استقاء مادتهم الخام فضلًا على أنّ بعض الروائيين كانوا في بداية مشوارهم العلمي والمهني صحفيين قبل أن يكونوا روائيين ، ونذكر منهم حميد عبد القادر ، بشير مفتي، وياسمينة صالح،و كمال بركاني، وغيرهم لذا لا عجب أن تتسلل لغة الصحافة إلى لغتهم الروائية.

وهناك عامل ثالث لا يقلّ أهمية عن العاملين السابقين ،وهو عجز بعض الروائيين عن الإحاطة بتقاليد الرواية الجديدة ونظرياتها،وإن انتسب زمنيًا وموضوعاتيًا لها، وهذا ما جعل الروائي الجزائري أمين الزاوي يطلق على بعض الأعمال الروائية «الجديدة» بأنّها روايات «مستعجلة» ، إذ لم تتأمل الحدث روائيًا وفنيًا، كما أنّها انزلقت لمستويات تتجاوز منطلقاتها النظرية ،وقدراتها الفكرية، فإذا كانت «التسجيلية» –مثلًا- واقتباس كليشهات من الصحافة اليومية هي بعض تقنيات الرواية الجديدة فإنّ بعض روائيينا الجدد انحرفوا عن التسجيلية التي تهدف إلى فتح الرواية على التاريخ اليومي ليتورّطوا في التسجيلية التي تنمّ عن ضعف القدرات الجمالية، وطبعًا لا يعمم هذا الرأي على جميع الروايات الجديدة ، ولا يعني أيضًا أن يعطي انطباعًا بأنّ آفاق الرواية الجديدة في الجزائر قاتمة أو داكنة، وهناك سببان للتفاؤل أوّلهما:

- إنّ هناك روايات جديدة وجيدة أو لنقل «سرود انتقل كتّابها من الصناعة الظرفية للمتخيل إلى سؤال الأشياء والمخيال واللغة بإعطاء الرواية بعدا آخر تكتسي فيه الحوارية أهمية قصوى خلافًا لسرود أخرى انزوى كتّابها داخل ذواتهم لكتابة




نصوص تقول الهذيان والانزواء»(١٣)
ولا أدلّ على ذلك من رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي التي نجحت في تناول موضوع الإرهاب بوعي شديد بعيدًا عن التناول الصحفي الذي يهوّل الأحداث، ويدغدغ مشاعر الخوف والشفقة في نفوس القراء.

- والسبب الثاني الذي يجعلنا نتفاءل بمستقبل الرواية الجديدة في الجزائر هو سعي بعض الروائيين الجادين إلى البحث عن موضوعات جديدة :

الانفتاح على قضايا العالم:

تسعى الرواية الجزائرية الجديدة إلى أن تتجاوز بعدها المحلي عبر الاشتغال على الهمّ العربي والعالمي ، فلم تعد تكتفِ بمعاينة الراهن الوطني فحسب بل صارت تسعى إلى أن تتعاطى القضايا العربية والعالمية ،وخاصة قضية فلسطين، والعراق،وأفغانستان، وعلاقة المشرق بالمغرب العربي ،وقضية المتاجرة بالأعضاء البشرية،وهناك عوامل كثيرة ساهمت في أن تجعل هذه القضايا هاجسًا يؤرق الروائي اليوم وغدًا ،ومن ذلك:

- أهمية هذه القضايا على الصعيد السياسي والأمني والاقتصادي على المستوى العربي والعالمي، وخاصة أنّ أمريكا –القوة الأولى في العالم- طرف دائم ومركزي في هذه القضايا بشكل مباشر أو غير مباشر.

- دور وسائل العالم في نقل آخر الأحداث بالصوت والصورة، ممّا جعل هذه القضايا حديث الخاص والعام ، لذا لا عجب أن ينتبه إليها الروائي الجزائري ، لأنّها - على الأقل- قضايا العصر من جهة، وذات تأثيرية حينية على الجزائر من جهة ثانية ، فكما يحاول الروائي الجزائري أن يصدّر همّه المحلي إلى قراء خارج وطنه فإنّه يسعى في الوقت ذاته إلى أن ينصت إلى آلام غيره، ويتفهّمها ، ويتعاطاها فنيًا/روائيًا.

- كما أنّ هاجس «العالمية» الذي تسعى الرواية الجديدة إليه - وإن لم تعلن عن ذلك صراحة- يجعلها شديدة الحساسية لكلّما يدور حولها في العالم من أحداث سياسية ، وعسكرية ،وحتى وبائية أو كارثية ، ولعلّ رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي أول محاولة جريئة لتعاطي الهمّ الفلسطيني من خلال شخصية «زياد» الذي أبدعت الكاتبة في رسم ملامحه بعيدًا عن صورة البطل الفلسطيني النمطية.

كما جعل الطاهر وطار بطل روايته «الوليّ الطاهر يرفع يديه بالدعاء» يسافر خارج الجزائر ليذهب إلى باكستان والشيشان ، فيحارب مع هؤلاء وأولئك ، يؤكد وطار على أنّ العالم قرية كونية مما يجعل الانعزال شبه مستحيل، والقوقعة على الهموم الداخلية ضربًا من الخيال، يقول: « البشرية في هذا الوقت تتفرّج على بعضها البعض ، أحيانًا تسمع في موجز الأنباء أنّ قطارًا صدم بقرة في الهند ، تصوّر الاهتمام الذي قد يتجاوز الملياري نسمة، هذه هي وحدة الكون (...)أحداث الرواية (يقصد «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء») تصف واقعًا افتراضيًا، والسواد هو الغموض الذي يسود العالم في العلاقات الدولية،وفي العلاقات العربية ،فالرواية تفترض ماذا لو يذهب البترول؟» (١٤).

في هذا التوجّه الانفتاحي نحو قضايا العالم ، يمكن أن تدرج رواية «شارع إبليس» لأمين الزاوي حيث تعالج جملة من القضايا الجديدة مثل : خيانة الثورة،والأصدقاء والمبادئ بالإضافة إلى علاقة المشرق بالمغرب العربي، فبعد أن كانت العلاقة متميزة في الماشي أيام نفي الأمير عبد القادر،ورحلة العلماء المغاربة أمثال أبو محرز الوهراني إلى المشرق ، تحولت العلاقة الآن إلى بزنسة جسدية، فالمغرب يصدّر بنات الهوى، والمشرق يصدّر ثقافة استهلاكية تتمثل في المسلسلات، والأغاني، والفيديوكليبات الهابطة، وحتى يخفف أمين الزاوي من حدّة هذا الموضوع المأساوي فإنّه يشير إلى تواجد الجزائريين في فصائل الثورة الفلسطينية ، واستأنس في ذلك بشخصية المسرحي الجزائري الكبير محمد بودية الذي كان عضوًا نشيطًا في المقاومة الفلسطينية، وانتهى به الأمر إلى أن اغتاله الموساد الإسرائيلي في باريس.

كما تطرح هذه الرواية موضوع المتاجرة بالأعضاء البشرية التي تؤخذ من أطفال الشوارع في الصومال، واليمن، ومصر، والمغرب لتباع في شركات دولية كبرى.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التوجه الانفتاحي على قضايا العالم يكاد يكون حكرًا على الروائيين

المخضرمين – إن صحّ التعبير- كأحلام مستغانمي، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، أمّا الروائيون الشباب الذين يفترض أنّهم يمثلون الجيل الجديد فما يزالون يستمدّون مدادهم من دماء الإرهاب وجثث الضحايا، سواء تعلق الأمر بالروائيين الرجال أو الروائيات (النساء) اللائي يزداد عددهنّ يومًا بعد آخر ممّا شكّل ملمحًا أساسيًا يرسم واقع الرواية الجزائرية الجديدة آنيًا ومستقبليًا.

تعدد الأصوات النسوية:

كان القارئ المشرقي إلى حد قريب يختزل الكتابة الجزائرية النسوية في قلم واحد هو أحلام مستغانمي التي فرضت بثلاثيتها الشهيرة «ذاكرة الجسد» و«عابر سرير»و» فوضى الحواس»لكن- الآن- تعددت الأسماء النسوية،و تبدو مرشحة للزيادة،ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ياسمينة صالح،و رشيد خوازم، و عبير شهرزاد ، زهرة ديك، و فضيلة الفاروق و غيرهن من الروائيات اللاتي حققن شهرة معتبرة.

تحظى هؤلاء الروائيات باهتمام محلي و عربي على حد سواء، فقد نشرت زهرة ديك « قليل من العيب يكفي» في دار النشر بغدادي بالجزائر في حين نشرت سترة حيدر روايتها «شهقة الفرس» في الدار العربية للعلوم (لبنان)، ونشرت جميلة طلباوي «أوجاع الذاكرة» في اتحاد الكتاب العرب(سوريا).

يوحي المشهد النسوي في الرواية الجزائرية باتساع متواتر،و لعل مردّ ذلك – في رأيي- ما تعرفه المرأة الجزائرية من تحرر متزايد في مجال العمل و الدراسة، أو الإنجاز و استقلالية الذات، كما تحاول الروائيات الجزائريات نسف مقولة أن الرواية النسوية هي مجرد بوح ذاتي،لا تتجاوز الكاتبة ذاتها و أوجاعها الخاصة.

تسعى الرواية الجزائرية أن تشتغل على الهم الاجتماعي و السياسي الذي يؤرق زميلها الروائي ،بل تحاول أن تتفوق عليه، و ما يعزز موقفها هو تكوينها الجامعي، و جرأتها الأدبية ، و معاينتها التجارب ذاتها التي عاينها و عاناها الروائي – الرجل,و ربما بدرجة أكثر وأفظع، و لنا في رواية «قليل من العيب يكفي» لزهرة ديك خير مثال على ذلك، إذ تسعى هذه الرواية لأن ترصد الهزات الاجتماعية و السياسية التي ألمت بالمجتمع الجزائري،كما تسعى لأن تكسر الكثير من الطابوهات التي يتورع بعض الروائيين من تسليط الضوء عليها،فهذه«الرواية تعتمد من حيث مدلولها الاستفزاز النفسي،و تحيل القارئ لملء الثغور والتوترات فيمشي على خطرها حافيًا ينتظر التشظي من خلال الدلالات والإضافات التي لم تبح بها الكاتبة ، ولم تسقها في روايتها (...) أمّا عن مفهوما لـ «العيب» وتفسيرها لهذا الخلل الاجتماعي ـ فإنّها لا ترمي من خلاله للعيب المقصود السوقي ، بل كلمة العيب في مفهومها تتضمن كلّ الأشياء المهينة كالظلم، والحقرة، والانهزام،والعجز»(١٥).

أمام هذا الموقف المتماسك للرواية الجزائرية النسوية يلاحظ عليها النقاد بعض المآخذ التي تهدد مستقبلها لاحقًا، وأبرز هذه المآخذ تماديها المغامر في بعض المواضيع الحرجة ،وخاصة الجنس والشذوذ، إذ تقدم بعض الروائيات على معالجة هذه المواضيع الحساسة – في العرف الجزائري على الأقل- بجرأة مبالغ فيها مما أثار حفيظة بعض النقاد وحتى بعض الروائيات خاصة حين تعمّم الملاحظات النقدية والأحكام، «فيطلق على كلّ الكتابة النسوية الجزائرية بأنّها «أدب السّرير» أو «أدب الفراش» .

تحاول بعض الروائيات تبرير ذلك بأنّ على الأديب أن يكسر كلّ الطابوهات ،وأنّ الإبداع تجاوز أو لا يكون، ولكن لغة نصوصهنّ الاستفزازية، ووصفهنّ المبتذل –في أحيان كثيرة- قد تسيء إلى مقروئيتهنّ لاحقًا، وإن حققن أرباحًا تجارية فائقة في الوقت الراهن ، ولأن نظرة القارئ العربي –والجزائري بصفة خاصة- إلى الكاتبة على أنها امرأة قبل كلّ شيء تجعله ينتظر منها أن تحيط سوأة رواياتهنّ بأوراق تين أكثر كثافة و أشدّ سترًا ، فطالما غطّى جمال الشكل قبح المضمون ، ولا يغرّنّها ما تسيله كتاباتها من مداد الصحف، والمجلات التي تمثل مؤشرًا خاصًا يحدّد مستقبل الرواية الجزائرية الجديدة ،كما سنوضّح بعد قليل:

النقد الصحفي والأكاديمي:

بقدر ما عانت الرواية الجديدة من تهميش إعلامي وتجاهل نقدي في فترة الثمانينات وبداية التسعينات ، فإنّها تحظى الآن باهتمام نقدي متزايد وعناية مستمرة في صفحات المجلات وأبحاث الجامعيين ، وإن كان النقد الصحفي سلاحًا ذا حدّين




، إنّه يسيء للرواية الجزائرية بقدر ما يخدمها، فهو من جهة يتابع حركة النشر، ويرصد آخر المستجدّات فيساعد بذلك على شهرتها وانتشارها خاصة حين تشير إلى دار النشر، ويعرض موضوع الرواية ،ويلخص أحداثها،ويجري حوارًا مع أصحابها حول أهمّ نقاط التجديد والإبداع في نصوصه، لكنه –من جهة ثانية- يسيء إلى الرواية الجزائرية حين يسطّحها ، ويكتفي بنقدها في شكل ومضات لا تنفذ إلى أغوار النص الروائي، ولعلّ مردّ ذلك أنّ النقد الصحفي ، كما يرى الناقد قلولي بن ساعد هو « مجرد قراءات يقوم بها صحفيون بحكم المهنة ، يعتمدون فيها لغة مباشرة ومسطحة، لا تريد أن تذهب بعيدًا في مساءلة النص الإبداعي ربما بحكم محدودية المساحة المخصصة له حتى وإن كان نقاد يقومون بهذا النوع من النقد ،ورغم ذلك فهم أيضًا لا يتجاوزون هذه الخطوط الحمر ، ويكتفون بالتلخيص والعرض أفقيًا وعموديًا دون الذهاب إلى البواطن التي تحيل عليها وإليها النصوص الإبداعية» (١٦).

يؤثر هذا النقد الصحفي سلبًا على النص الروائي الجديد، إذ يساوي بين الغثّ والسمين ، أو على الأقلّ لا يستطيع أن يميّز بين الروايات الجيّدة والروايات الأقلّ جودة، ويربط الجودة بالشهرة، كما أنّه سريع الأحكام ، سطحي الرؤية، بعيدًا عن التخصص، لذا كثيرًا ما يطلق مصطلح«الرواية الجديدة» على كلّ رواية صدرت حديثًا بغض النظر عن مستواها الحداثي ونضجها الفني ، وهذا ما حدا بالروائي والناقد الجزائري واسيني الأعرج إلى أن يطلق عليها «أدب الهوامش» «إنّه النقد الذي يمارس على المقاهي والجلسات الخاصة التي يتحدّث الجالسون فيها عن الموجة الجديدة ويقيّمونها، وهو ما أتاح للصحفي بأن يأخذ عصا السبق ويقوم بوظيفة النقد ، ويدفع بالأعمال إلى الواجهة» (١٧).

سنقدّم مثلًا عن النقد الصحفي وهو ما ذكره الكاتب عمر العرباوي عن الروائية ياسمينة صالح حيث جاء نقده أشبه بكلمات غزل وأبعد ما تكون عن النقد الجاد ولا بأس أن نستعيد تقييمه مقولته النقدية /الغزلية كما وردت « ياسمينة صالح اسم يبدأ من الآن ،ولن ينتهي لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئًا وثائرًا ، إنّه الدّم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معًا ، وهي ببساطة بحر من الصمت المتميّز».

يدفع النقد الصحفي ببعض الأعمال إلى الواجهة دون أخرى لأسباب غير نقدية كالمجاملة ، وإظهار المعرفة بأصول الرواية الجديدة لذا يضفي الناقد على بعض الأعمال صفة الأعمال الجديدة حتى لا يتّهم بالجهل وعدم مواكبة الحركة الحداثية، وهناك ظاهرة ملفتة في المشهد النقدي-الروائي الجزائري وهي تحوّل الروائيين إلى صحفيين، وتحوّل الصحفيين إلى روائيين، مما يحوّل عملية النقد والتقييم وتوجيه الحركة النقدية إلى مزاجات شخصية ، وحسابات ذاتية، وعلاقات مجاملة وردّ الجميل، وهذا ما يسيء إلى الرواية الجديدة في الجزائر آنيًا ومستقبلًا.

وفي مقابل النقد الصحفي يطالعنا النقد الأكاديمي الذي يمتاز بالمنهجية المحكمة – سواء ماجستير أو دكتوراه- الذي لم يكتب لأغلبه أن ينشر في كتب مطبوعة ، بعبارة أخرى « يمكن القول إنّ الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد في الكتب المطبوعة بقدر ما هي في الرسائل الجامعية مع ملاحظة أنّ هذه الدراسات الأكاديمية بقيت حبيسة جدران الجامعات (...) إنّ الحركة النقدية لم تعد كما كانت سابقًا في متناول الجميع بمن فيهم النقاد الأحرار من خارج أسوار الجامعة، ذلك أنّ طبيعة النقد أصبحت فلسفية لا يخوض غمارها إلّا خاصة الخاصة من دارسي الأدب» (١٨).

ولعلّ أهمّ الدراسات الأكاديمية التي عالجت موضوع الرواية الجديدة في الجزائر كتاب « المتخيّل في الرواية الجديدة من التماثل إلى الاختلاف» للباحثة آمنة بلعلى التي حاولت رصد أهمّ التقاطعات التي ميّزت المتخيّل في الرواية الجديدة ، وأكّدت الباحثة في مقدّمة كتابها أنّ تحوّل القيم الجمالية في الرواية الجزائرية جاء استجابة للتحوّلات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال حقبة الثمانينات وما نتج عنه من إعادة نظر في تطبيقات إيديولوجيا السبعينيات من أوهام السياسة الاشتراكية ، وما تبعه من اهتزاز القيم كان نتيجته الشرخ الذي حدث في أكتوبر١٩٨٨ ، وبعد هذه المقدّمة التمهيدية تدرس الباحثة مجموعة من الروايات الجزائرية تركّز فيها على أهمّ ملامح الرواية الجديدة وعلاقة الجمالي



بالواقع السياسي-الاجتماعي.

بالإضافة إلى دراسة آمنة بلعلى يمكن أن نشير إلى كتاب « السرد ووهم المرجع» للسعيد بوطاجين،وكتاب « الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل» لجعفر بايوش، تساعد مثل هذه الكتابات الأكاديمية الرصينة في توجيه حركة الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ تأخذ بأيدي الروائيين الشباب نحو الكتابة الرصينة الواعية.

الجوائز ودور النشر:

بقدر ما عانت الرواية الجزائرية الجديدة من مضايقات وتجاهل من قبل مؤسسات الدولة في حقبة التسعينات، فإنّها تحظى الآن باهتمام متزايد من قبل دور النشر الخاصة كالبرزخ والفضاء الحرّ،والقصبة،والشهاب، ومنشورات مارينو التي ستوسّع في أفق انتشارها في المستقبل في ظلّ جوّ من الاستقلالية في النشر والتوزيع، مما يستدعي استقلالية في طرح الموضوعات بحرّية أكبر.

تتيح هذه المعطيات الجديدة فرصة أفضل للرواية الجزائرية الجديدة كي تحظى بمقروئية أكبر ،واهتمام أوسع لدى القراء العاديين أو المتخصصين، داخل الجزائر وخارجها ، إذ يلوح في الأفق اهتمام متزايد بالرواية الجزائرية من قبل العرب والأوربيين على حدّ سواء.

ففي الجزائر كانت رابطة «كتّاب الاختلاف» و»الجاحظية» سبّاقتين في احتضان الروايات الجديدة نشرًا وتوزيعًا ودعاية، فقد رعت رابطة «الاختلاف» جائزة «مالك حدّاد» التي أنشئت منذ ثماني سنوات ،واستطاعت أن تقدّم للساحة الروائية الجزائرية والعربية لحدّ الآن عدّة أسماء جديدة ، فالجائزة التي تنظم كلّ سنتين فاز بدورتها الأولى مناصفة «إبراهيم سعدي» عن عمله «بوح الرجل القادم من الظلام» ،و «ياسمينة صالح» عن روايتها « بحر الصمت»، وطبع العملان الفائزان ، وصدرا عن دار الآداب اللبنانية، ثمّ فاز بالدورة الثانية مناصفة «عيسى شريط» بروايته «لاروكاد» ،و«إنعام بيوض» برواية «السمك لا يبالي» ، وصدرتا عن دار الفارابي اللبنانية، أما الدورة الثالثة من الجائزة فقد فاز بها «حسين علام» وصدرت روايته «خطوة في الجسد» عن الدار العربية للعلوم اللبنانية ،ومنشورات الاختلاف الجزائرية، ويذكر أنّ الفائزين بجائزة مالك حداد تقدّمهم الجائزة كروائيين لأوّل مرّة، ولم يسبق لهم نشر روايات من قبل فوزهم بالجائزة ما عدا إبراهيم سعدي الذي بدأ الكتابة الروائية والنشر قبل أحداث أكتوبر١٩٨٨»(١٩).

وفي المشرق أعادت بعض دور النشر طبع نماذج من الروايات الجزائرية الجديدة ، تبنّت دار «الآداب» البيروتية كتابات أحلام مستغانمي تبنيًا كاملًا ، كما أعادت طبع رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي ، وأعاد نبيل سليمان طبع «بخور السلام» لبشير مفتي في دار الحوار، كما ستصدر طبعة ثانية من «أشجار القيامة» للروائي نفسه في دار ميرث بمصر، كما تبنّت دور النشر اللبنانية أعمال فضيلة الفاروق نشرًا وتوزيعًا.

تدلّ هذه الأمثلة على أنّ الرواية الجزائرية الجديدة تحظى باعتراف عربي متزايد ،وإن كانت تعوقه بعض المثبطات يلخصها الروائي بشير مفتي فيما يأتي:

- مسؤولية بعض الروائيين الجزائريين الذي لا يروّجون لأعمالهم كما يفعل باقي كتّاب العالم العربي ، وذلك راجع –في رأيه- إلى أنّهم يشعرون بالعزلة ،وهذا الشعور خلق حالة لامبالاة في الانتشار.
- هيمنة بعض الأسماء التقليدية التي لا تريد أن ينتشر غيرها من الأصوات ، وتفضل احتكار صورة الأدب الجزائري فيه وحدها (...)
- وهناك أيضًا اهتمام فرنسي بالأدب الجزائري يجعلك تستغني عن الأسواق العربية من جميع النواحي المادية وحتى المعنوية»(٢٠).

يرى بعض النقاد أنّ دور النشر تلعب دورًا سلبيًا في تشكيل مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ أضحى الناشر يفرض شروطا خاصة على الكاتب ، تتعلق تلك الشروط بطبيعة الموضوعات ، وحجم النص، ومدّة كتابته، مما يؤثر سلبًا على قيمة العمل الإبداعي ـ وقد تطرّق الروائي واسيني الأعرج في مداخلته « الرواية العربية والقيمة : بحث في آليات التصنيع الثقافي» إلى ما لمسه في معرض قطر من رواج رواية سعودية بالكرتون ، ودخول الناشر كحلقة جديدة – كما في الغرب- فلم يعد الكاتب هو من يعطي القيمة للنص بل دار الساقي من تركيزها على موضوعات وعيّنات من النصوص النسائية التي تعالج ثيمات





بعينها (...)وهذا ما أدّى إلى تشكّل ظاهرة أطلق عليها (الأدب المؤقت) الذي يعني أنّ النص الجديد يلغي النص الذي سبقه لمجرّد ظهوره ، وهو ما أملته حالة هيمنة السوق التي تدفع إلى تقديم الجنس كموضوع حسّاس يفصل عن سياق المجتمع ليمثّل حالة ذاتية»(٢١).

ختامًا يمكن القول أنّ العوامل التي ساعدت في ظهور الرواية الجزائرية الجديدة هي نفسها التي تهدّد وجودها ومستقبلها ، فأزمة الإرهاب التي انبعث من رحمها الرواية الجديدة قد ولّى إلى غير رجعة –إن شاء الله- ودور النشر الخاصة التي روّجت للنصوص الجديدة صارت تتحكّم في عملية الإبداع ، وتفرض قانون العرض والطلب على حركة الإنتاج الروائي،والصحف الخاصة التي ساهمت في انتشار الرواية أصبحت تفرض مزاجها في عملية التقييم والنقد، والنقد الأكاديمي الرصين الذي بوسعه أن يوجّه حركة الإبداع يعاني من آفة المحدودية والتجاهل ، ومع ذلك فالزمن –وحده- كفيل بأن يخلّد الأعمال الجيدة ، ويطوي الأعمال الرديئة في مقبرة النسيان.

الهوامش:

١-إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة ، مقالات الظاهرة القصصية ، لبنان ، ، دار الآداب،١٩٩٣،

٢ / Nathalie Sarraute : L'Ere de Soupçon ,ed Gallimard,Paris ١٩٥٦, p٨,

٣/A.R.Grillet :Pour un Nouveau Roman ,ed de Minuit,Paris ١٩٦٧,p١٣

٤ - سمير قسيمي: الرواية الجزائرية الجديدة مجرّد جنين ولد للتوّ، حاوره الخير شوار، جريدة العرب، ١٤٤، ١٧-٠٧-٢٠٠٩.

٥-عمار طوبال: رواية الجيل الجديد وروح المغامرة. ١٨blogspart.com.www.koutama

٦-عبد الملك بن أشنهو : آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، الروائي والتسجيلي، مجلة البحرين الثقافية، ع٢٤٤، أفريل، ٢٠٠٠، ص١٣١.

٧-هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة
www.islamonline.com

٨- جميلة طلباوي: يخيل إلينا بأننا نحتاج إلى موتنا كي ندرك إن كنا حقا كتّابا، حاورها بشير عمري
www.arabicstory.com

٩- بشير مفتي : جيل طاهر وطار في واد و نحن في واد آخر، حاوره الخير شوار
www.difaf.com

١٠- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ، حاورته نوارة لحرش، جريدة النصر،٢٠-١١-٢٠٠٧

١١- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح.
www.arabicstory.com

١٢- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهنيتها ، مفردات التعبير اليومي وانزياح الملفوظ الروائي
www.aswat-elchamal.com

١٣- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهنيتها ،...(موقع سابق)

١٤-الطاهر وطار : الرواية هي ملحمة الحياة، حاوره الخير شوار، الملحق الأدبي لجريدة اليوم، بتاريخ١٧-٠٤-٢٠٠٤.

١٥- زهرة ديك : «قليل من العيب يكفي» رواية تشرح الواقع من الداخل ، حاورتها جريدة المساء.

١٦- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ،(مرجع سابق)

١٧- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)

١٨-أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، عرض سكينة بوشلوح
www.aljazeera.net

١٩- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح.(مرجع سابق)

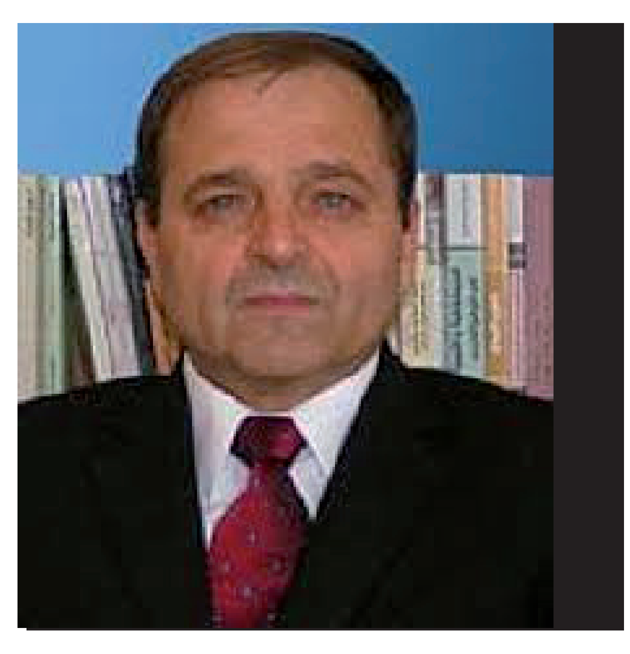
٢٠- بشير مفتي : لـ «عكاظ»: أرفض التوظيف السياسي الذي يريد أن نظل مقاطعة فرنسية
www.arabicstory.com

٢١- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)





في نقد ثقافة ما بعد الحداثة



ا. د. علي أسعد وطفة
جامعة الكويت

من لا يعيد قراءة مفاهيمه وتجاربه نقديا لا يتقدم ولا يتطور" (جون سيمونس)
تبين الأعمال الواسعة في مجال الأنتروبولوجيا البنائية إلى أي درجة يتسم مفهوم الثقافة culture بالتنوع والتعقيد، فالمجتمعات الإنسانية تتنوع بتنوع ثقافاتها وهذا يعني أن الإنسانية تحتضن ثقافات عديدة وليس ثقافة إنسانية واحدة كما يعتقد ليفي ستروس. وتعدد هذه الثقافات يعبر عن وجوه متعددة للحياة الإنسانية حيث يرتبط تعددها بتعدد اللغات والعقائد والأديان والأخلاق والقيم الإنساينة.
لقد كان القرن الثامن عشر فخورا بثقافته العلمية التقنية حيث جرى الاعتقاد يوما بوجود ثقافة غربية قطبية واحدة وبأن الثقافات الإنسانية الأخرى ما هي إلا ثقافات بربرية متوحشة وبدائية. ولكننا الآن ندرك ويدرك أهل العلم والدراية والحصافة بأن الثقافة الغربية المزهوة بنفسها ما هي إلا واحدة من الثقافات الإنسانية القائمة التي تتصف بثرائها وغناها الأخلاقي والروحي.
وقد رافق الاعتراف بتنوع الثقافات وتعددها وتباينها مفهوم النسبية الثقافية. فالإنسان في ما بعد الحداثة اعتاد النظر إلى أي شيء على أنه ثقافة وهذا يشمل ثقافة البوب وشعارات الحائط والأزياء وثقافة الروك وأقراص الليزر وأشرطة الفيديو وبرامج التلفزيون وعمليات التجميل وتناول المخدرات والعنف والجنس كل هذا يثمن ويقدر على أنه ثقافة.




وفي ظل هذا التحول أصبح من الصعب جدا إعادة الاعتبار إلى المفهوم التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف، حيث كان الإنسان المثقف يرمز إلى نموذج معياري ويمثل إطارا مرجعيا للتفكير التقليدي وهو المثقف الذي كان قد تشكل في سياق تفاعله مع الآثار الفنية والفكرية النموذجية العليا للروح الإنسانية، فتكاثفت في تشكله المعاني الإنسانية الرفيعة والخلاقة الدالة على الطابع الإنساني.
من أجل أن تكون مثقفا كان يتوجب عليك أن تحظى بنصيب كبير وبقاسم مشترك من الفكر الفلسفي الأصيل، وأن تحظى بنصيب لا يستهان به من التربية الفنية والأدبية والفلسفية، وكان على المرء أن يصقل بمعارف أساسية وأولية حول الدين والحق والخير والجمال وأن يكون منفتحا على ثقافة الآخرين وأعمالهم الفكرية والفنية.
ومن الواضح اليوم في عالمنا المعاصر بأن هذه الصورة للإنسان المثقف أصبحت صورة نخبوية بامتياز تنطبق على عدد قليل جدا من الناس في المجتمع. والآن هل يجب علينا في حقيقة الأمر أن نعيد النظر في مفهوم الإنسان المثقف؟ وهل يجب علينا أن نشعر بالقلق لاختفاء النموذج التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف؟ أو هل يتوجب علينا أن نشعر بالقلق لتراجع مفهوم الثقافة ذاته بدلالاته الإنساني؟ هل يجب علينا أن نعتقد بأن عالم ما بعد الحداثة قد أصبح عالما من غير ثقافة حقيقية أو عالم يعاني من الأمية الثقافية؟ والسؤال الجامع الممكن من هو الإنسان المثقف؟

ثقافة ما بعد الحداثة:

ليس ضروريا الآن أن نخوض في تفاصيل تاريخية حول مفهوم الثقافة بدلالاته وتعيناته وإسقاطاته عبر الزمن. فنحن الآن نعيش في عصر تشكل فيه قيمة الاستهلاك القيمة العليا في المجتمع، وهو عصر سقوط الأيديولوجيات الكبرى، عصر الفراغ، أو كما يطلق عليه ليبوفسكي عصر ما بعد الحداثة postmodernité.

تميز حنا أرندت Annah Arendt في كتابها شرط الإنسان الحداثي La condition de l'homme moderne بين عالمين حيث تعرض ما بين الأعمال الفنية التي تنتسب إلى عالم غير زمني للثقافة وبين الاستهلاك في عالم ما بعد الحداثة. فعالم ما بعد الحداثة يمثل نهاية الثقافة السامية وهيمنة الاستهلاك بوصفه ثقافة حيث يتم قياس الثقافة بمعيار الاستهلاك. وفي عصرنا هذا أصبحت القيمة العليا هي القيمة الاقتصادية بامتياز، فقيمة الأشياء، وقيمة الأشخاص حتى تحسب اليوم بمعايير الاستهلاك وبالقدرة على الاستهلاك. وبالتالي فإن لذة الاستهلاك هي معيار سعادتنا. ونحن اليوم لا نزهو، كهؤلاء الرجال ما بعد الحرب، بعملنا وثقافتنا، ولسنا من هؤلاء الذين تبهرهم الأيديولوجيات السياسية وتسحرهم العقائد الفكرية، كما هو حال الأجيال المثقفة في الستينات، ولم نعد هؤلاء الذين تسحرهم شعارات الثورة والتقدم. فنحن لا نريد تغيير العالم، بل نريد أن نحقق الفوائد ونستفيد ونستهلك ونستمتع. لقد تحولنا إلى أطفال المتعة الصناعية، إننا نعيش في عصر الدعاية والإعلان، والإعلان هو اليوم آخر معاقلنا حيث يتم تشكيلنا منذ نعومة أظفارنا تحت مطارقه وتأثيراته. وما تعلمنا إياه الإعلانات هو أن الحياة تعني الاستفادة والربح وتأكيد الذات. فالحياة أصبحت كالحركة في داخل صالات التلفزيون وقاعاته الفاخرة، وفي الكليب فيديو حيث كل شيء يكون على ما يرام، أو حيث كل شيء يمضي سريعا وخاطفا، حيث تكون الصورة سريعة جميلة براقة خاطفة وفي المكان الذي يلهو فيه الناس ويستمتعون. لقد تمّ تعميدنا في مياه النزعة إلى اللذة وتمّ غمسنا في ماء الحياة القائمة على الربح والاستهلاك والإثارة. إن هاجس الحياة الثقافية اليوم هو اللهو واللذة والمتعة وقد أصبحت هذه معايير نموذجية لنمط الحياة الثقافية المعاصرة. ففي العشرينات من القرن العشرين كانت ثقافة المتعة هي ثقافة فئة من الطبقة الاجتماعية الثرية في أمريكا، ولكنها اليوم تحولت إلى طابع ثقافي عام في مختلف مستويات الحياة الثقافية الجارية وأصبحت هذه النزعة ثيمة التحولات الثقافية في مختلف المجتمعات المعاصرة. فما بعد الحداثة يمثل تمثل إمبراطورية القيم الحيوية حيث تأخذ الأشياء قيمتها وفقا لمعيار الاستهلاك وتحقيق اللذة والمتعة.

فالعقلية فيما بعد العولمة تأخذ لغة جديدة قوامها أن قيمة كل الأشياء تنطوي في قابليتها للاستهلاك السريع وتوفير المتعة السريعة وهذا المعيار يلف كل الأشياء مبتدئة بالكتب والأفلام والموسيقى وذلك عبر العمل والإنتاج، وانتهاءً بكل مظاهر الحياة الثقافية ومستلزماتها. فالأشياء ومن أجل أن تكتسب قيمتها يجب أن تكون على وفق معايير





الاستهلاك القائمة مثيرة ممتعة سريعة وافية ووقتية عابرة (حيث يتم التخلص منها كما يتم التخلص من علبة بيبسي كولا).

إن مذهب المتعة في عصرنا هذا يتجلى في اللغة المبتذلة التي تتجلى في مجال استهلاك المخدرات والإدمان على الممنوعات. والكلمات المبتذلة ليست موجودة بالصدفة بل هي ترجمة حقيقة لنزعة داخلية تتمثل في بناء الحياة كلها على مبدأ اللذة والنفع والمتعة وما يتصل بذلك من نهايات ترتبط بكلمات مثل الانفجار والتدمير والاختفاء والزوال. وتلك هي بعض من الكلمات الأساسية التي تمثل المضمون الأساسي للسجل اللغوي المبتذل في لغة ما بعد الحداثة.

عندما نركز اهتمامنا حول ما يجري حولنا لوجدنا حضورا صارخا لنزعة لذوية شبقية متقدمة تلهبها دورة إعلامية مسعورة دافعة إلى قيم الاستهلاك والمتعة والسطوة. وفي دائرة هذا الجنون الاستهلاكي والنزعة الرغبوية الشبقة يفقد كل نشاط أو فعل يعتمد على التأمل والتعقل والنظر والصبر والانتظار قيمته ودلالته ومعناه. وهذا يعني أن كل النشاطات الإنسانية التي لا ترتبط بالاستهلاك واللذة والسرعة تصبح مدعاة للسخرية والازدراء والاحتقار. وهذا الانحسار القيمي يشمل اليوم كل صيغ التربية التقليدية وكل معاني الثقافة التقليدية القائمة على معايير إنسانية سامية ومختلفة.

ويمكن لنا أن نسوق مثالا يتعلق بمراهقي اليوم الذين اعتادوا أن يشاهدوا التلفزيون متنقلين من محطة لأخرى، يأكلون سريعا، ويعيشون على ومض الإعلان، ويتحركون وفقا لمبدأ المتعة واللذة، تحصيلهم الدراسي بطيء ومتراجع، إن لم يكن معدوما. وسيكون من الصعب على مراهق اليوم أن يركّز انتباهه لأنه قد اعتاد على نوع من الحياة التي تعتمد الإثارة السمعية البصرية المستمرة كما هو الحال في لعبة فيديو. وهو حتى في قاعة الصف يرغب في أن يفعل في القاعة ما يفعله متنقلا على شاشة التلفزيون أنه يريد الانتقال من محطة إلى أخرى، إنه يستهلك المعلومات بسرعة ويريد مزيدا من الاستهلاك وكأنه يشاهد محطته التلفزيونية المفضلة، وهو في ذلك يريد أن يكون سلبيا وغافيا وفي لحظة شرود مألوفة لديه. والتعليم بالنسبة إليه لا يختلف عن عملية استهلاك الكوكا كولا، والمدرسة ما هي بنظره غير آلة توزع المعرفة كما توزع الآلة علب الشيكولا والكوكو كولا. والفرق الوحيد بين الكوكا كولا والمعرفة أن الأولى تتميز بلذتها وقدرتها على الإمتاع والإنعاش أما الثانية أي المعرفة فإنها تمارس قهرا ومعاناة وإكراها. إن البحث عن المتعة الفورية التي ترتبط اليوم ارتباطا كبيرا بالجنس والحاجات الأولية وما تجره من متعة زائفة أصبح من الأمور المألوفة والعادية. هذه السمات الثقافية أصبحت صميمية في حياة الشباب وثقافة المراهقين. وقد تعززت هذه المظاهر بحضور كبير لمفهوم الأنوية والذاتانية المفرطة عند هؤلاء الشباب والمراهقين في رؤيتهم للكون والوجود. فالبحث عن المتعة والأمن والتسلية تحول إلى نمط للحياة للشباب في مرحلة ما بعد الحداثة، وبالتالي فإن هذه الصورة التي تتمثل في طلب اللذة والمتعة واللهو تحتل مكانها السامق في الثقافة الحداثية المعاصرة.

وفيما يتعلق بالمدرسة وبالثقافة التي تبثها فإننا اعتدنا أن نسمع كثيرا من صيغ النقد التي توجه إليها والتي غالبا ما تكون مشحونة بطابع التهكم والسخرية والازدراء فيما يتعلق بالثقافة التقليدية التي تقدمها للطلاب في مختلف المؤسسات التربوية القائمة بدءا من المدرسة الابتدائية وصولا إلى الجامعة. ففي وسط هذا التعظيم للكسل والتواكل وتمجيد الانسحاب وغياب روح المواجهة وفي هذه الأجواء من الجمود يصبح من الصعب جدا على المدرسة أن تعلم الطلاب على التعلم والنشاط والاندفاع والبحث والتقصي والاكتشاف العقلي. لأن متطلبات التحصيل العلمي بما يقتضيه من كشف وإبداع وذكاء يتطلب كل مقومات النشاط والفعل والمغامرة والانطلاق وهي قيم غائبة وسلبية في الثقافة السائدة في عصرنا هذا. وهنا يتوجب على المدرسة الفصل بين الشروط المحيطة بالطالب وبين متطلبات العمل المدرسي من أجل توليد الإحساس بالقدرة على الإحساس بالجمال وبناء العقل والكشف عن الغنى الثقافي وبناء الثقافة التي تغني الروح وتنهض بالإنسان والعقل.

فعندما تتحول العوامل السلبية والتفاهة إلى عوامل مركزية في الحياة ثقافة فإن التفكير والعقل الإنساني يفقد دلالته وقيمته الأخلاقية. وهناك قلة من المفكرين الذين يكرسون أنفسهم لمواجهة الثقافة السائدة المضادة للعقل والقيم الأخلاقية الحقّة. فاليوم لا يوجد هناك شعر ملعون، وذلك




لأن النقد الفني والتذوق الجمالي يمرّ أولا في دائرة المعايير الثقافية القائمة التي تجعلنا غير قادرين على التمييز بين الفكر الأصيل والفكر المتواضع الذي يقع في الحضيض.

فالعلاقات معكوسة تماما حيث لا يوجد تعارض بين الحياة الهامشية خارج الثقافة وبين الثقافة نفسها بل وعلى خلاف ذلك أصبحت الثقافة نفسها هامشية. وفي مواجهة الانتاج الصناعي الضخم للذة والمتعة أين يمكننا أن نجد قيمة الثقافة الروحية؟ فنحن الآن نعيش في عصر تأخذ فيه الثقافة الروحية مكانها في الحضيض دون قيمة أو اعتبار، إنها أشبه ببضاعة رخيصة بدون قيمة تذكر. وفي الوقت الذي تعرض فيه أحد الأعمال الفنية ذات القيمة والأهمية على شاشة التلفزيون فإنه سرعان ما يتم التقليل من أهميته وذلك وفقا لمنطق الإعلام حيث يتم إخضاع كل شيء لقيم ما بعد الحداثة.

لقد أصبحت عبادة البساطة والمتعة وثنا للعبادة في مرحلة ما بعد الحداثة حيث تسود قيم التسلية واللهو والتوهم والمخادعة. وهذه القيم لا تمتلك عمقا أو دلالة روحية ولا تحمل في ذاتها أي اعتبار للمقدس ذاته. فالصورة وإنتاج الوهم وصناعة الأحلام والاستعراض والفورية والسرعة أصبحت قيما عليا مقدسة في دائرة الثقافة السائدة أو نقل في عمق ثقافة ما بعد الحداثة.

فالقيم المحببة للأفراد أصبحت القيم التي تتعلق بالصورة والمظاهر والتقليد والأوهام. وفي هذا السياق يناسبنا أن نتعرض لرأي فيورباخ **Ludwig Feuerbach** في كتابه حول جوهر المسيحية **L'Essence du Christianisme** يقول فيورباخ "بدون أدنى شك يفضل مجتمعنا اليوم الصورة على الأشياء، الصورة على الأصل، تصور الحقيقة على الحقيقة نفسها، المظهر على الوجود... وما هو مقدس بالنسبة إليه ليس سوى الوهم وما هو دنيوي هو الحقيقة. والمقدس بالنسبة إليه يكبر كلما تصاغرت الحقيقة وكلما تصاعد الوهم. وبعبارة أخرى كلما تصاعد الخداع والوهم تصاعد لديه قيمة المقدس ورصيده".

هذا التصور الذي قدمناه حول الثقافة يصبح ضاربا في الوجود مع تصاعد الدور الكبير للإعلام في عالم ما بعد الحداثة ولاسيما الإعلام التلفزيوني. ونحن ندرك اليوم هذا الإدمان التلفزيوني الهائل لدى الأطفال، حيث تبين الإحصائيات العالمية أن الطفل يجالس التلفزيون ساعتين ونصف يوميا تقريبا. والسؤال ما الذي يشاهده الأطفال عبر



الشاشة؟ إنهم يشاهدون تدفقا هائلا من الإعلانات والصور، وهي التي تدفعهم بقوة إلى الشراء: شراء الحلويات والألعاب وأدوات اللهو والتسلية دون انقطاع. وهم دائما غارقون في مشاهد الدم والعنف والقيم السادية والإسراف الجنسي. إنهم يعيشون حالة من جنون الحضارة ويستغرقون في أعماق النشوة المبتذلة التي تجردهم من كل المعاني التي يسمو بها الإنسان والدلالات التي تنهض به. وهذا ما تؤديه أيضا الثقافات الفرعية القائمة التي تحدث نوعا من التوافق بين الأجيال حيث يتوقف المرء عن التفكير وعن التواصل ولكنه يشاهد فقط ودون انقطاع هذا المدّ المستطير للدعاية والإعلان والصورة في مسلسلات تلفزيونية لا تنقطع أبدا. وفي داخل العائلة يتذوق الأفراد الرعب المنوم نفسه وهذا يعطي الشعور بالمشاركة في شيء واحد هو البرنامج التلفزيوني. ومن ثم يذهب الواحد تلو الآخر إلى السوبر ماركيت بمطواعية صارخة من أجل

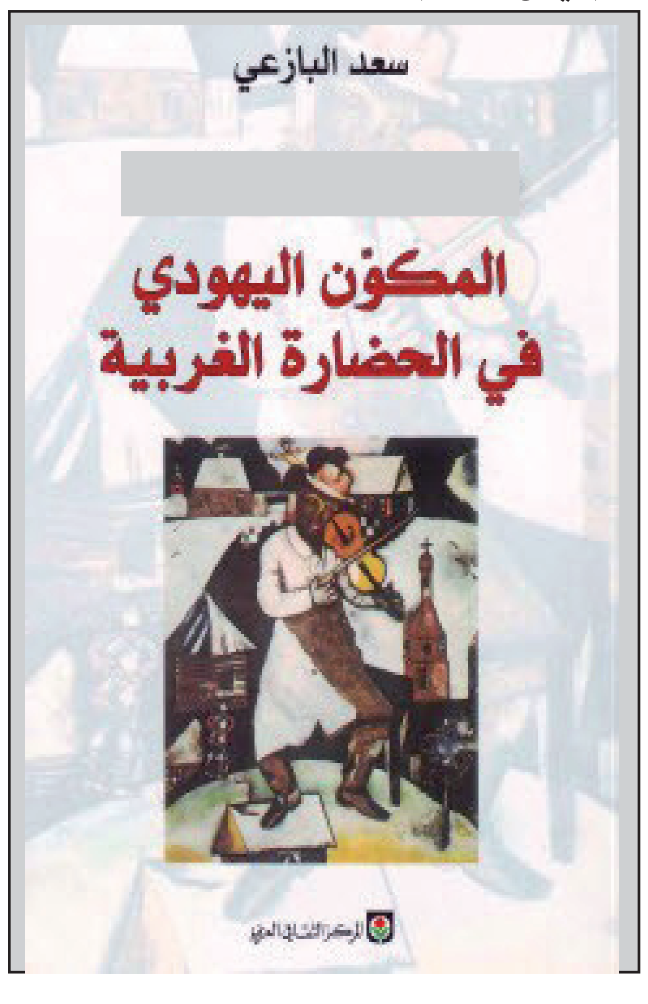


شراء المواد التي ارتسمت في الإعلان التلفزيوني. ويستمر الجميع بمشاهدة رخائص الإعلام وتفاهات التلفزيون دون انقطاع وتستمر الحياة بما هي عليه من تواطؤ هائل ومرعب بين الصورة والإعلان والدعاية والاستهلاك، وذلك لأن البقاء في جو البلاهة والابتذال والحماقة هو بقاء في دائرة العام والمشترك والثقافي بمعنى ثقافة العولمة وما بعد الحداثة، وهكذا يكون المرء مع الآخرين ولا يكون معهم إلا بالقيم الاستهلاكية المبتذلة التي تحكمهم. فالاستهلاك هو موضوع الإعلام وغايته، وتلك هي صورة الإنسان في عالمنا هذا هو شخص يستلقي مسترخيا على كنبته، وأمامه كأس كبير من البيرة أو الببسي كولا أو "المتة" والشاي والمكسرات تتموضع على طاولة صغيرة ملاصقة، وهو يشاهد سلسلة تلفزيونية أو حلقة رياضية. وهذا يعني أن الإعلام يؤدي دورا تربويا لنموذج ثقافي استرخائي مبتذل يحيط به ويحتويه!

ما نراه مرعب ومخيف وهنا يجب على الإنسان أن ينظر وأن يتبصر الخطر وأن يدرك رعب اللحظة، عليه أن يخرج من هذه الدائرة العدمية لا بل عليه أن يستيقظ وأن يستكشف آفاقا جديدة لوجوده وحياته المعنوية والروحية.

ومع الأسف فإن مجتمع الاستهلاك ليس له مصلحة في الخروج من هذه الوضعية أو في أن يكون يقظا بآثارها. وفي دائرة هذه الوضعية فإن التربية تتجه إلى بناء سيكولوجية الاستهلاك وتأكيد على سمة المستهلك الطيع الذي ينصاع ويذعن لواعي الاستهلاك ومعطياته. وهنا يجب التشديد على أن الإذعان يوجد في صميم عملية الاستهلاك فالاستهلاك والإذعان مترابطان بالضرورة في مجتمع استهلاكي. وبعبارة واضحة المستهلك بالتعريف إنسان خاضع ومطيع.

وفي سياق المجتمع الاستهلاكي الإعلامي تجب الإشارة إلى تنوع كبير في وظائف التلفزيون وقدراته في التأثير. حيث يمكن وضع تلفزيون في كل غرفة من غرف المنزل، وهنا أيضا يشار إلى خاصة التدامج الإعلامي والتفاعل التقني بين التلفزيون والوسائط الإعلامية حيث يمكن الانتقال بسهولة من التلفزيون إلى الفيديو إلى الحاسوب إلى الإنترنيت والعكس صحيح ويمكن تحقيق التدامج الوظيفي لهذه الوسائط دفعة واحدة ولأغراض متعددة. وكل هذه الوسائط ترتبط بالصورة إنتاجا واستهلاكا على نحو بالغ التنوع والامتداد. وهذا يسمح للفرد ودون حدود باللهو والتسلية والحلم والتخيل والاندماج السلبي وأن ينقطع به الأمر عن الحياة الحقيقية والتواصل الحقيقي. فالفرد هنا يعيش بديلا للحياة الحقيقية حياة افتراضية في عالم افتراضي بديل عبر الصورة واللون والصوت والإيقاع والوهم.



وهذا كله يجعل الناس في دائرة ثقافة أخرى ليس قوامها قراءة في الأدب ومطالعة في الأعمال الفكرية الكبرى ليست ثقافة في شعر المتنبي وفلسفة ابن رشد أو في أشعار شكسبير وفلسفة نيتشه أو في جمهورية أفلاطون. هذه الثقافة ليس لها أية علاقة مع الذكاء الحقيقي والمعرفة العلمية أو مع الأعمال الفكرية بطابعها الإنساني لها علاقة مع الفكر والنقد والتحليل والنظر والتأمل ومع ذلك فهي ثقافة الاستهلاك والرضوخ والمتعة واللذة والضياع والخراب والوهم والاسترخاء والإدمان والسقوط والحسية والشبقية والانتحار. ولا يستطيع أحد أن يزعم بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة

الفراغ بل هي ثقافة مشبعة بالصور، ملايين الصور والكلمات والشعارات والإعلانات والأصوات، وهي في مجموعها تشكل ذاكرة الإنسان ما بعد الحداثي كما تشكل أحاسيس ومشاعر الإنسان المعاصر المتخم بالصورة والإعلان والعفوية. وبالتالي فإن هذه الثقافة تتسم بأنها ثقافة للأمية أو على الأقل ثقافة تعزز الأمية بين صفوف أفرادها. فهناك كثير من الإحصائيات التي تبين حضور هذه الأمية حتى في الدول المتقدمة، حيث تبين الإحصائيات على سبيل المثال أن نسبة تتراوح بين ١٠-١٢٪ من الفرنسيين الذين لا يستطيعون تحرير شيكاتهم وأن هذه النسبة لا تتقلص مع الأيام. وهذا النوع من الأمية يتقدم نحو الجامعة حيث نجد تراجعا كبيرا في مستوى اللغات في الجامعات وضعف اللغة الذي يعاني منه الطلاب يكاد يدهش المعلمين والمدرسين في هذه الجامعات. لقد بينت الإحصائيات في هذا الميدان أن أكثر من ٢٥٪ من الناس الذين يعيشون في الغرب لا يقرؤون أبدا وهم في الغالب يعتمدون على تلقي ثقافتهم من التلفزيون. حيث تسود ثقافة اللهو والتسلية والألعاب وقضاء أوقات الفراغ. وهذه النسب قد تصبح موميائية إذا تأملنا فيها في المنطقة العربية.

وفي هذا السياق يلاحظ اليوم توجه واسع النطاق لإدخال الدعاية الإعلانية في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، وهنا في المجتمع الأمريكي يلاحظ انحدار المستوى التربوي وفي الوقت نفسه يلاحظ أن سوق العمل يتطلب ثقافة وتأهيلا مهنيا عاليا جدا، وهذا التطلّب ينسحب على مختلف النشاطات التقنية.

فالحاسوب يأخذ مكانا كبيرا اليوم في المجتمعات المتقدمة، وعملية الحوسبة تغطي مختلف النشاطات العقلية والإنسانية ولاسيما في مجال الميكانيك والتقانة. والآلات تستطيع أن تفعل كل شيء بصورة أفضل من الناس. ويبقى هنا أن الناس هم في مسيس الحاجة إلى ثقافة حقيقية تمكنهم من المحافظة على وجودهم الإنساني.

والسؤال هنا كيف نعزز هذا التوجه الثقافي الإنساني مع أطفال التلفزيون أو أطفال ما بعد الحداثة حتى لا توجد هناك معايير ثقافية يمكن الاستناد إليها؟ كيف نفعل ذلك في ظل غياب الحس النقدي والممارسة الحرة للتفكير؟ كيف لنا ذلك مع غياب الثقافة ذاتها؟ كيف ونحن نعاني من عسر في القراءة؟ وكيف لنا ذلك في غياب الرغبة في التعلم والتثقيف؟ كيف يكون ذلك وكل شيء حول الفرد يدعوه إلى الكسل واللهو والاسترخاء؟ كيف يمكن تثقيف الفرد في مجتمع لا يعنى أبدا بعملية التغذية الفكرية والعقلية ولا يعمل على تنمية ذكاء الأفراد؟ والسؤال الأكبر كيف يمكن الخروج من هذا الجمود الذي يدعو العقل إلى الخمول ومن هذه الثقافة التي تدعو إلى الهزيمة واللجوء إلى اللهو والاستجمام بدلا من القراءة والجد والكدّ والتعبّ الخلاق؟

فالنظام التربوي في ظل هذه التناقضات غير قادر بالتأكيد على إخراجنا من هذه العطالة المرعبة للعقل والروح. وفي ظل هذه الوضعية المحبطة لعالم يدعو إلى الكسل ويرفض قيم التحصيل والتثقيف لا تبقى فرصة لغير قلة من الناس الذين يستطيعون تجاوز هذه الوضعية المأساوية لثقافة مدمرة مدّمرة.

فاوستية الثقافة:

تميز مرحلة ما بعد الحداثة بين الحياة الذاتية والذكاء بطريقة تكون معها الروح الفردية مشبعة بطابع الحيوية الهائلة، ويكون فيها الذكاء محاصرا في معرفة منقطعة عن الحياة فاقدا بعده الثقافي. فالخيال يأخذ فيما بعد الحداثة مكان الحقيقة. ووفقا لتعبير غي ديبورد **Guy Debord** فإن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع استعراضي **La société du spectacle**، فالحياة في مختلف المجتمعات الحداثية التي تعيش شروط الإنتاج الحديث تأخذ طابعا من التراكم الاستعراضي للصورة والمشاهد، وبالتالي فإن كل ما كان مباشرا وحيويا في الحياة أصبح صوريا واتخذ مكانه في دائرة التخيل والتصور.

فالعالم ما بعد الحداثي يعلِي كل ما يوجد في التفكير ويعظم الأحداث مضاعفاً إياها بصورة ذهنية وتخيلية وذلك من غير صلة مع العالم الواقعي ومع الحقيقة الخارجية. والصور التي غالبا ما تلتقط لجانب منفصل من جوانب الحياة تجمع وتصهر في وحدة تيار متدفق للحياة، ولكن الروح الحقيقية لهذه الحياة المتخيلة لا يمكن أن تكون في مكان أبدا لأنها حقيقة غير واقعية متوهمة. فالحقيقة المجزأة تأخذ وحدتها في صورة عالم متوهم إن لم يكن مزيف لا وجود له إلا في امتداد هذه الصور وتدفقها. وهذا العالم مريض سوسيولوجيا بمعنى أن يتعارض مع دلالة الحياة التي تتوافق مع ذاتها وتبرهن على وجودها بوصفها حياة




حقيقية غير متوهمة أو متخيلة. فالحياة في ما بعد الحداثة وكما اشرنا تأخذ حقيقة متدفقة من الصور والتشكيلات الافتراضية والسؤال هو أين هي العلاقة بين هذا المتخيل والمفترض وبين الحياة الحقيقية. فالحياة الحقيقية ليست أبدا جمعا راتقا لتدفق الصور بل هي علاقات اجتماعية انفعالية عفوية صميمية وحيوية بين الإنسان والواقع، بين الإنسان والحياة.

لقد أدت هيمنة المعايير المادية على مقتضيات الحياة الاجتماعية إلى حالة من تراجع معايير الحياة الأخلاقية وإلى تحويل الإنسان إلى كائن



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

بنو الإنسان

تأليف: بيتر فارب
ترجمة: زهير الكرمي

مأخوذ بالتملك. وبالتالي فإن الانقلاب الكبير الذي يحدثه الاقتصاد يصل مداه عندما تتحول الثقافة إلى ثقافة السوق أو عندما تتحول الثقافة نفسها إلى منتج مميز للتسويق الاستعراضي.

ما الذي يعنيه مفهوم ثقافة؟ تعني الثقافة عملية التحول الذاتي للحياة وهي حركة لا تنقطع ولا تتوقف عن تغيير ذاتها وذلك من أجل الوصول إلى صيغ أكثر تقدما من صيغ الوجود والتكيف. والثقافة لا يمكنها أن تختزل إلى أبعادها المعرفية الموضوعية. إنها تتجلى في كل الصيغ عبر تحولاتها الداخلية لتتجلى في كل الوجدان الذاتي الأعمق لكل فرد في المجتمع ولتأخذ حضورها المميز في ذكائه.

والسؤال هنا ما المشترك بين قراءة كتاب يصدمنا ويهز ذكاءنا وقلوبنا وبين البهجة التي يضفيها سماع عمل موسيقي وبين فرحة الرسم وتصوير الروح الإنسانية في هيئة أو شكل؟ إن الرابط الجوهري بين هذه المظاهر والفعاليات ليس شيئا آخر غير الشعور الخلاق الخالد أبدا بالحياة الإنسانية في أعمق أعماقها وفي صلب ذاتيتها.

لا يوجد هناك فصل حقيقي بين الثقافة والحياة، فالحياة تتجلى وتتكامل في الثقافة وكذلك هي الثقافة لا يمكن أن تتجلى إلا في صورة الحياة في أعمق معانيها ودلالاتها. وعندما تكون الحياة هي حركة لا انقطاع فيها ذاتية التحول والتكامل فإنها هي الثقافة ذاتها. وهذا يعني بالضرورة أن أي نفي ممكن للثقافة يعني في الوقت نفسه نفيا للحياة ذاتها. فالطالب أو التلميذ الذي يبني تجربته المؤلمة عبر دراسته ويستطيع مواجهة الصعوبات التي تعترضه في سبيل التحصيل أن يحقق امتلاكا حقيقيا للمعرفة العلمية التي تلقاها. ومع ذلك فإن الطالب يشعر بأنه غريب على المعلومات التي يتلقاها وهو يعيش حالة ضجر رافضة لما يتلقاها خارجيا حيث يتوجب عليه أن يستظهر أمورا غريبة عنه. فالمعلومات ليست معرفة حقيقية لأنها تفتقر إلى العناصر الذاتية الواعية، والمعرفة هي غذاء حقيقي للذكاء عندما يستطيع الطفل أو الطالب أن يدمجها في ذاته لتصبح جزءا حقيقيا من تكوينه الإنساني وهويته، وهذا يعني أنه عندما يستطيع أن يجعلها جزءا من حياته الخاصة: أي عندما يفهمها ويدركها بصورة حقيقية. وهذا يعني أن ما نفهمه وما ندركه بعمق يصبح جزءا من شخصيتنا ومن تكويننا الإنساني.

ومن هذا المنطلق يترتب علينا أن ندرس العلاقة بين العلم والثقافة دون فرضيات قطعية مسبقة ونهائية وأن نعمل على استقراء هذه العلاقة واستكشاف أبعادها وملابساتها قبل إصدار الأحكام النهائية حولها. وفي هذا السياق يمكن القول بأن كبار العلماء أمثال باستور **Pasteur** ودارون **Darwin** وإينشتاين **Einstein** وبوهر **Bohr** وهيازنبيرغ **Heisenberg** كانوا وثيقي الارتباط بالتطور الثقافي الحادث في زمنهم حيث تشكل الثقافة بالنسبة لهم الجذع الأساسي لشجرة العلم والمعرفة. وكان ارتباطهم الثقافي هذا يعبر عن تجديد داخلي لرؤية ذاتية





للعالم أسهم في تجديد الاتجاهات الأساسية لفلسفة الحقيقة. وما كانت إبداعاتهم العلمية إلا امتدادا فرعيا للثقافة بوصفها كيانا كليا حيويا يتميز بالخصوبة والعطاء والتجدد.

ومما يؤسف له اليوم أن العلم يأخذ طابعا تقنيا جزئيا خارج الثقافة ومن غيرها بوصفها كيانا روحيا وأخلاقيا كليا يحيط بالمعرفة ويغنيها. فالعلم كما ننظر إليه اليوم يتحدد بالتطور التقني الخالص المنفصل عن الثقافة بوصفها سياقا تاريخيا، وهذا يعني أن التطور التقني يحدث في دائرة قطيعة بينة مع الثقافة وما تنطوي عليه من مضامين إنسانية. وتتجلى هذه القطيعة في مختلف المؤسسات الاجتماعية ولاسيما المؤسسات التربوية والجامعية حيث يفقد الطلاب القدرة على إدراك أنفسهم وتغوص العلوم في مستنقعات الاستبطان الذاتي والجزئية والانفصال عن سياقاتها الثقافية والأخلاقية، حيث تكون المعارف التي تقدم غامضة وغير مفهومة بالنسبة للسواد الأعظم من الطلاب والتلامذة والمريدين، وذلك لأنها منفصلة عن الحياة منقطعة عن الوجود الثقافي والحقيقي للمجتمع. فالمعرفة التي تقدم يمكن وصفها بأنها فائقة التخصص نخبوية ومنيعة على أغلب الطلاب في المدرسة والجامعة.

فالثقافة هي هبة ذاتية للحياة الإنسانية نفسها وهي تنطوي في ذاتها على إمكانية فهم ذاتها وتجديد هذا الفهم بصورة مستمرة، والعلم عندما يتنكر للثقافة فإنه يدمر قدرات الإنسان الذاتية ويهدم مشاعرهم وذكاءهم. ويبدو أن العلم في سياق هذه القطيعة قد فقد كثيرا من تألقه وارتباطه بالحياة الإنسانية الحقيقية. ومن أجل أداء وظيفته الإنسانية اليوم يجب عليه أن يهتدي بفلسفة إنسانية توجه مساره إلى التواصل الإنساني الخلاق مع الثقافة والحياة.

واختصاراً يمكن القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة الجمود والعطالة والانقطاع، إنها ثقافة مضادة للإنسان والإنسانية والكرامة. وأنه يجب على المجتمعات الإنسانية أن تعمل اليوم على بناء استراتيجيات هائلة من أجل احتواء هذه الجائحة الثقافية التي تنذر بالخطر والعدمية.







الوجــه الكولونـــيالي
البشع
لأمريكا بالعراق في معتقل بوكا



يحيى بن الوليد / المغرب

على الرغم ممّا قد يلوح، وفي حال مواضيع محدّدة، ومن استسهال، على مستوى التعاطي والتعامل، فإن الباحث أو المحلّل أو المعلّق، وفي إطار من «الجدّة المنشودة»، يحار في الحديث عن العراق ــ البلد العَربي الإشكالَي؛ ويتضاعف المشكل أكثر من ناحية الاستقرار على «المنفذ» الذي يضمن نوعا من الإسهاب على مستوى التحليل والتفسير والتعليق. غير أن المؤكد أن ما حصل في هذا البلد، وعلى مدار العقدين الأخيرين، وعلى النحو الذي أفضى إلى «السقوط المذهل» («الاحتلال» في اصطلاح آخرين) لبغداد وجعلها في قبضة الأمريكان، جعل العراق يقع في التاريخ المعاصر بل ويسهم، وعكسيا، وعلى حساب حضارته وتراثه وأساطيره، في انعطاف المنطقة العربية ككل نحو مرحلة جديدة ومغايرة. وكانت الحصيلة تمزقا مجتمعيا غير مسبوق وتشرذما ثقافيا غير محمود ... وغيابا بالكامل، لـ»الآلة السياسية» وعلى رغم ما يمكن أن يعتوروها من «تثاقل» بل وحتى من «صدأ». لقد تمّ رهن البلاد والعباد، وبالمطلق، لـ»الكوبرا» أمريكا ... وحصل ذلك في إطار من تواطؤ أسهم فيه وحوش المال والسياسة وعملاء الداخل والخارج معا.




إن ما حصل في العراق، وقياسا بالنظر إلى ما استخدم فيه من أسلحة بحجمها ونوعيتها، وعلى النحو الذي أفضى إلى ثلاثة أضعاف ضحايا قنبلة هيروشيما كما يعدد إدوارد سعيد، وقياسا بالنظر إلى ما ترتّب عن الاستخدام المفرط للقوة من خراب، وفي البنيان والنفوس، تجاوز «عودة الكولونيالية البيضاء» (كمّا عبّر عنها البعض) نحو ما لا يمكن نعته بـ«الاستعمار المباشر» فقط بل و«الاستعمار الخشن» و«القذر» أيضا. لقد جاء الأمريكان إلى العراق باعتبارهم، وفي المقام الأوّل، «غزاة» ... وبدافع من «التطهير الثقافي» (Cultural Cleansing) و«تدمير الجغرافيا الثقافية» في أفق ترسيم خرائطي جديد يستجيب لـ«المعيار الأمريكي».

ولفهم الموضوع، وبالتالي فك الغموض الذي يكتنفه من جوانب شتّى، فإنّنا نواجه بسيل من التحليلات السياسية والكتابات الفكرية والأفلام السينمائية والروبرتاجات الصحفية ... وفي دلالة على أشكال التمثيل المختلفة والمتنوعة. وكما هي الحال، وفي جميع الوقائع الكبرى والمفصلية التي تغيّر التاريخ، نواجه بمقولة «هناك ما وقع، وهنَاك ما يروى». وفي المسافة التي تصل/ تفصل/ ما بين الطرفين يتبدّى «شرط السرد» الذي يغدو، وبمعنى من المعاني، علامة على التاريخ. وفي «غابة السرد» هذه تتبدّى أهمية «الرد الكتابي» وعلى نحو ما نظّرت له «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وهو الرد الذي لا يعلو عليه أي سلاح بالنسبة لـ«ابن البلد»، الذي صار مجلى لـ«الجرح الكولونيالي»، وخصوصا إذا ما توفّر في الرد «عنصر الخطاب» أو بالأدق «سلاح الخطاب». والظاهر أننا، وفي ضوء هذا المهاد، نكون قد أومأنا إلى أهمية النوع الروائي ولا على مستوى الانغراس في الرد الكتابي فقط، وإنما على مستوى تعميق الرد أيضا. ومن ثمّ منشأ «التاريخ النصي» الذي تبرع في الإسهام فيه الكتابة الروائية بطرائقها المخصوصة التي هي طرائق تداخل التخييل والتحقيق في أحيان وطرائق تخارجهما في أحيان أخرى. فقدرة الرواية على التشابك مع نص الواقع، وفي أفق صياغة خطابها، بارزة ومتعددة الأبعاد في الوقت ذاته.

وفي حال العراق، وعلى نحو ما يمكن أن يستخلص من الرواية التي ستكون موضوع دراستنا، لم يتبق للإنسان العراقي أي مجال من غير مجال التاريخ الذي بإمكانه أن يتحرّك فيه وفي أفق صياغة تاريخ مضاد لما هو قائم على أرض الواقع المنخور والمنهك. وكما أسلفنا فالأمر في حال العراق تجاوز الإمبريالية نحو الاستعمار، وعلى النحو الذي تكشّف عنه فائض من استراتيجيا الإصرار على تشطير الأمة وتمزيق الهوية ونحر الذاكرة... مما طرح، وبإلحاح، مطلب السرد للرد على مخططات الاستحواذ (Appropriation) والإلغاء (Abrégation) والإزاحة (Displacement). وفي حال العراق، دائما، فإننا لا نعدم روايات كثيرة كان من المفهوم أن تنطبع بالسياق العام والسائد، وكان من المفهوم أن تسعى، وفي نماذج كثيرة منها، إلى الانخراط في «الرد الكتابي» على «الجنون الأمريكي». غير أن اللهاث نحو الالتباس بالسياق اللاهب لا يجعل الروايات تسلم من التفاوت والتراتبية، ذلك أن الأحداث الطازجة لا تسعف أبدا على صياغة نص روائي جديد بأن يحافظ على نسغه الفني في أثناء تعالقه مع السياق المتدافع والجارف. وهذا ما يجعل النصوص تقرأ قبل أن تقرأ، وما يجعلها تنطفئ قبل أصحابها. فمطمح الروائي، وفي معزل عن أية نظرة تفاضلية، يكمن في الكشف عن ما لا يمكن للمؤرخ الكشف عنه، وعلى النحو الذي لا يجعل الروائي ينافس المؤرخ أو يزاحمه، وعلى النحو الذي يجعله ــ وفي الوقت ذاته ــ أو من ناحية موازية ــ يجاور هذا الأخير في قلعة كتابة التاريخ. فلا مجال لـ«وهم المطابقة» حتّى في الكتابة التاريخية ذاتها التي صارت، بدورها، لا تخلو من «تخييل».

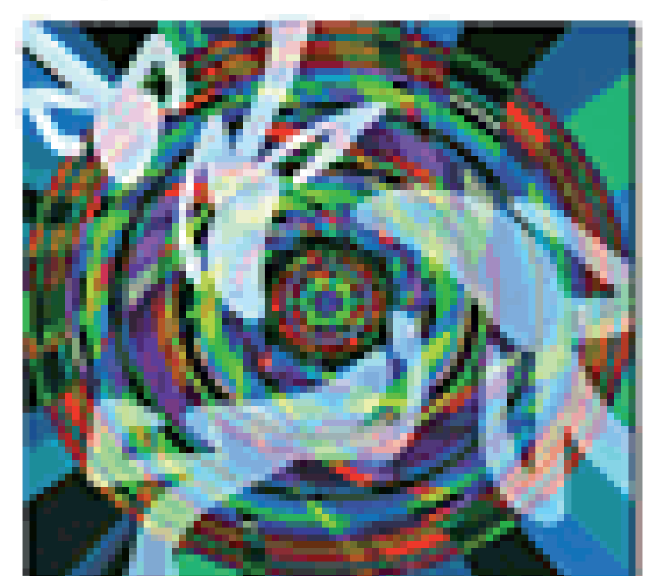
ونتصور أن رواية (مجانين بوكا) (٢٠١٢) تتموقع، بدورها، في أفق هذا «المعترك الفكري» المضمر والمفتوح الذي سعت روايات عراقية أخرى، وبتفاوت، إلى الانتساب إليه؛ وذلك على نحو ما يمكن أن نقرأ في (حارس التبغ) لعلي بدر (٢٠٠٨) و(حليب المارينز) لعواد علي (٢٠٠٨) و(الحفيدة الأميركية) لأنعام كجه جي (٢٠٠٨) و(أموات بغداد) لجمال حسين علي (٢٠٠٨) و(مقامة الكيروسين) لطه حامد الشبيب (٢٠٠٨) و(الشاحنة) لمحمود سعيد (٢٠١٠) ... إلخ. روايات مكتوبة بمرجعيات مختلفة، ومتفاوتة على مستوى «الخطاب»؛ غير



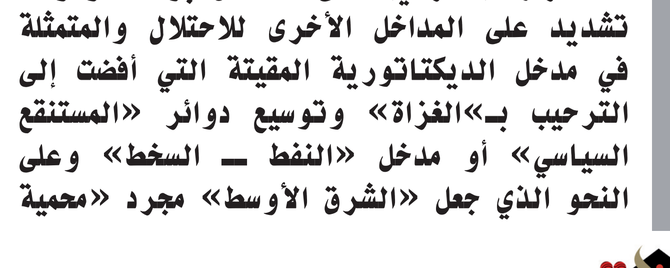


أنها تعكس المجتمع العراقي المفتت والمسحوق. هذا وإن كان يسجّل على أن أغلب هذه النصوص، وبما في ذلك نص «مجانين بوكا»، كتب في المنافي لأسباب يقع في مقدّمها الحكم الديكتاتوري الأرهب والفولاذي الذي لازم العراق.

ومجانين بوكا-٩ هي لصاحبها الكاتب العراقي شاكر نوري. وللمناسبة فهي الرواية السابعة في سجله الروائي العام، وهي روايته الثانية – بعد (المنطقة الخضراء) (٢٠٠٩) – في سجل تعاطيه لـ«لغم احتلال العراق». وفي الحق فإن شاكر نوري في غير حاجة إلى تعريف، وخصوصا من ناحية حضوره الإعلامي الذي يغطي على إسهامه الروائي الذي لا يخلو من «تفرد» ضمن له مكانته بين روائيين وكتّاب عرب معاصرين أمثال حسونة المصباحي وأمجد ناصر وحسن نجمي ومحمد الأشعري ... وبعيدا عن توصيف «الكاتب الإعلامي» الذي لا يخلو من «تبخيس» في الواقع الثقافي العربي في أحيان وأحيان كثيرة.



وأهم ما يلفت النظر، في نص (مجانين بوكا)، ومن ناحية «نواته الدلالية الكبرى»، هو التركيز على «الجرح الكولونيالي السافر»، وذلك من خلال الاستقرار (السردي) على «معتقل بوكا» ودونما تشديد على المداخل الأخرى للاحتلال والمتمثلة في مدخل الديكتاتورية المقيتة التي أفضت إلى الترحيب بـ«الغزاة» وتوسيع دوائر «المستنقع السياسي» أو مدخل «النفط – السخط» وعلى النحو الذي جعل «الشرق الأوسط» مجرد «محمية



نفطية موثوقة ومتفهمة» أو مجرد «محطة بنزين» كما قال الكاتب المكسيكي كارلوس فينتيس ذات مرة. غير أن ما سلف، وبخصوص المدخلين الأخيرين وسواهما، أي نوع من «التنقيص» طالما أننا لا نعدم في السجل الروائي العربي عامة، وقبل الاحتلال أيضا، نصوصا روائية لافتة ودالّة وساخرة من الديكتاتور والنفط. لقد حرص شاكر نوري، وهو الذي يقول إن «كل متر مربع في العراق بحاجة إلى رواية»، على أن «يلخص الحكاية»، وبوعي مقصود ومستثمر، في «معتقل بوكا» وباعتباره «معطى تاريخيا» مشرعا على «التصعيد الفني»، وكل ذلك من خلال تداخل إواليات التخييل والتأريخ والسخرية ... وفي إطار من السرد بغير معناه اللوغارتمي وبغير معناه التبليغي في الوقت ذاته. والأدب (وبمعناه الجذري) لا يمكنه إيقاف زحف «البربرية» ... غير أنه يخدش «الشر» ويسخر منه.

وكما قلنا، وفي أكثر من قراءة لرواية عربية، ليس هناك ما هو أسوأ من تلخيص رواية ... وليس لأن التلخيص لا يقع في صميم «عمل الناقد» فقط، وإنما لأن النص الروائي ذاته لا يقبل التلخيص. والمؤكد أننا نقصد، هنا، إلى النص المتماسك بنيويا والمتناسل دلاليا. وفي حال (مجامين بوكا) فإننا لا نعدم نوعا من «الدفق السردي» ونوعا من دوران المراكز الدلالية وتكرارها في أحيان، وعلى النحو الذي قد يشرك القارئ في «الإنتاج الدلالي». وتتمحور الرواية حول مراسل حربي وجد نفسه،




بعد نقاش مع جنرالات، وفي حانة ببغداد («حانة الرافدين»)، وبدافع من الوطنية والكرامة أيضا، في كتيبة مشاة تتقدمها فرقة المدفعية، ودخل ـ بالتالي ـ في حرب ضد المحتل الأمريكي وفي صحراء مترامية الأطراف تتيه فيها الجمال العملاقة وخبراء الصحراء والمهرّبون المحترفون وصيادو الصقور من الذين خصّهم شاكر نوري نفسه بروايته (شامان) (٢٠١١). حرب غير متكافئة على الإطلاق، وقبل ذلك غير تقليدية.

يقول السارد: «لم نكن في حروب القرون الوسطى: السيف بالسيف والرمح بالرمح، بل لم نكن حتى في حرب نظامية، كانت الحرب لا تعدو أن تكون على النحو التالي: العدو يمطرنا بقاذفاته ونيرانه من السماء، ونحن لا نجد أي غطاء أو ملجأ نحتمي به!» (ص٢٨). فجميع المؤشرات كانت ترجّح كفة العدو الذي أصرّ على القتال عبر الجو قبل الأرض، وقبل ذلك كيف يمكن مجابهة عدو يملك نصف ما ينتشر في الكون من سلاح. ولذلك فإنه، وبعد تيه متصاعد وشلل متزايد، وبعد تساؤل حول الجدوى من الحرب التي هي «خدعة كبيرة، يحرّك خيوطها الكبار، ويطبق قواعدها الصغار» (ص٢٤)، سيبدأ العد العكسي لهروب جماعي. ومن ثمّ سينتهى شريط الحرب، وبالتالي سيجد المراسل الحربي نفسه، وبعدّته الصحافية، في معتقل بوكا الرهيب الذي سيمضي فيه سبع سنوات من عمره تاركا أمه وزوجته وابنه الصغير.

وفي الوقت الذي استقرّ فيه، المراسل الحربي، على أن السبع سنوات صارت من شواهد حياته في الماضي، وكمئات آلاف العراقيين، فإذا بمندوب شركة سينمائية أمريكية («ستار برودكشين») يفاجئه، وفي عنوانه بأحد الأحياء الشعبية، بطلب مذكراته لتصوير فيلم سينمائي في المعتقل ذاته الذي كتب فيه مذكراته. وحتى إن كان المراسل الحربي قد أبدى، في البداية، تحفـُظه بخصوص الطلب، بدليل أنه يصعب تحديد المعتقل في صحراء مترامية الأطراف، فإنه، في الأخير، قبل بالطلب ... وأخذ يعدّد مجمل الأمكنة والوقائع والوجوه التي يمكنها تَأثيث الفيلم. كان الطلب، إذن، وكما في روايات كثيرة، شرارة دفق السرد. وأوّل ما كان قد حار فيه المراسل الحربي هو تسمية «بوكا» التي تعود إلى الماريشال الإطفائي الأمريكي الشهير (من أصل إسباني) رونالد بوكا الذي قضى في هجمات ١١ أيلول/ سبتمبر وهو يطفئ الحرائق التي استهدفت برجي التجارة العالميين بنيويورك. وكان المراسل شاهدا على توالد كرافانات المعتقل وكامباته إلى أن بلغت أربعة عنابر، هي: العنبر الأخضر: ونزلاؤه ـ كما يشرح السارد ـ مسالمون لم يدانوا بأية تهمة. والعنبر الأصفر: ويضم معتقلين يعتقد المحققون أنهم يشكلون خطرا. والعنبر الأحمر: ويضم قادة القاعدة والإسلاميين المتطرفين. والعنبر الرابع: عنبر المجانين، ولم يكن له أي لون. وستستوعب هذه العنابر ٢٥ ألف معتقل محاطين بما يزيد عن ثمانية آلاف جندي أمريكي يحرسونهم.

وسيكون المعتقل صورة للمجتمع العراقي في ألوان طيفه السياسي وفي تشكيلاته الاجتماعية الجديدة. ولذلك وجدنا بين المعتقلين من كانوا على صلة بجهاز الدولة ونظام الحكم فيها كما هي الحال بالنسبة للجنرالات السبعة والخياط مكزون (خياط صاحب الأمر الذي ارتقى إلى وزير)، ووجدنا من هم بعيدين عن دوائر الدولة مثل القناص ورجل الأعمال ظافر وابنه المهندس، ووجدنا من ينتمي لقطاع الإبداع والكتابة كما في حال مزهر ... هذا بالإضافة إلى المنتمين لتيارات الإسلام السياسي من المتطرفين في غالبيتهم ومن الذين يسيطرون على المعتقل ويتحكـّمون فيه. وجميع هؤلاء سيلخصون في أرقام ملغـزة، ومختلفة تبعا لاختلاف خطورتهم.

وستمارس في المعتقل، ومن أجل انتزاع «المعلومة»، أعتى أشكال التعذيب. وأفظع هذه الأشكال ما يعرف بـ«الديسكو» الذي تطلق فيه موسيقى صاخبة ومدوّية تشقّ طبلات الأذن، وتشلّ الدماغ، وتصل إلى قاع الرؤوس ... بل وتفضي إلى الجنون. وهناك الضرب القاسي، والكي بالآلات الحارقة وسكب المياه المثلجة على الأجسام العارية، والإجبار على القيام بحركات القعود والنهوض على أنغام الموسيقى الصاخبة. وهناك استخدام مسحوق الفلفل الأسود في الأكياس البلاستيكية السود التي تغطى بها الرؤوس. وحتى الشمس تتحول إلى «عامل معاكس» حين تسهم، عبر أشعتها الحارقة، في تعميق التعذيب. ودون التغافل، هنا، عن شتائم الجلادين وتهديداتهم للمعتقلين باغتصابهم واغتصاب عائلاتهم على مرأى من أعينهم. فبوكا جحيم، ولا تعدو الإقامة فيه أكثر من تدريب على الموت بالتقسيط. ونادرا ما يمكن الإفلات منه ... بل إنه كان يسمح للمعتقلين بالهروب لأنه كان في ذلك ترخيصا غير مباشر بقتلهم.

وعلى الرغم من المقاومة التي أبداها المعتقلون، وعبر أشكال الشطرنج والإبر ... التي ابتكروها من خلال ما أتيح لهم من مواد بسيطة، وعبر أشكال الحلم، فإن كثيرين قضوا في المعتقل الرهيب الذي تجاوز فيه التعذيب ما حصل في أبو غريب وغوانتنامو ... أي السجون التي ارتبطت بالأمريكان. واللافت أنـه حتى الجنود الأمريكان حصل لديهم عياء كبير من شدة المراقبة، بل وتوفي بعضهم (المدير الثعلب روبرت مورن والمشرف العام على المعتقل ستيفن كينث)؛ وهذا في الوقت الذي انتحرت فيه مساعدة المدير (جين مكملاين). ولما أصبح المعتقل على أهبة الانفجار المحقّق، نتيجة العجز الذي بدا بيّنا على مستوى إدارته والتحكّم فيه، تمّ تبديده بسهولة طالما أنه شيّد فوق الرمال وبسهولة مشابهة. ولكن كيف يمكن لنا أن نرى إلى معطى المجموعات التكفيرية التي راحت تفصح عن وجودها من داخل المعتقل وإلى الحد الذي جعلها تتصادم فيما بينها، بل وبلغ الصدام بينها حد المواجهة الدامية والتصفية الجسدية. أجل لقد كان بروز المجموعات، وفي البداية، بتزكية من المحتل نفسه، وذلك حين سمحوا لهم بأن ينقسموا على ذواتهم حتى تسهل «الهيمنة» عليهم؛ غير أنه سرعان ما صار الانقسام يشكّل خطرا، ولذلك لم يجدوا بدّا من أسلوب القوة لمجابهتهم.

صار هناك معتقل في قلب معتقل، ولم يختلف الأوّل عن الثاني في أشكال التعذيب بشكليه النفسي والمادي الإجرائي التسلطي المباشر. ولذلك فإنه عندما شاع خبر «الصلاة الجديدة»، التي نشرها نوح، ثار الزعماء الثلاثة (أبا أنس وأبا سجّاد وأبا عيسى) (المعتقلون بدورهم)، وعدّوه ــ وعلى الفور ــ «كافرا» لأن صلاته لا تشبه صلاتهم؛ وكانت النتيجة، وعلاوة على «تكفيره»، أن استدعوه لـ«التحقيق». وعندما قام عمر للآذان، وبصوته الجميل، امتنع أعضاء من جيش المهدي عن الصلاة؛ وسمحوا له، بعد تشاور، لكن شريطة عدم تكرار فعلته. وكما أن «ستر العورة»، ومن السرّة حتى الركبة، يظل أرحم مقارنة مع إخفاء شخصية الإنسان كما في حال رجل الأعمال الذي وجد ذاته في المعتقل: «إذا عرفوا أنك رجل أعمال، فسوف يساومونك على أموالك، وتخسر كل شيء، خصوصا إذا نقلوك إلى كامب التكفيريين، فهم سيجبرونك على التبرّع لمجاهديهم، وإلا هددوا عائلتك! وإذا لم تفعل، فهم يقتلعون عينيك أو يقطعون لك الأطراف العليا أو السفلى أو تقتل! هذه شريعة التكفيريين» (ص٣٠٢). وهؤلاء «لا يترددون في قطع أصابع من يدخن السجائر، وكسر أطراف وأيادي وأرجل من ينتسب إلى رجال الشرطة أو الحرس الوطني أو حتى الدوائر الحكومية، حتى لو كانوا يشاركونهم في المعتقل!» (ص٣١٤). وقد أقدموا على أشياء كثيرة لا يحتملها العقل قلعوا عيني أحد وتروكهما تتدليان تحت ذقنه، وتجاوزا ذلك نحو القتل. إننا بصدد تمزق ديني غير مسبوق، وبما يخالطه من كراهية فولاذية، ممّا جعل المراسل الحربي، الذي هو مدار «الأطروحة» التي يسعى الكاتب إلى تسريبها، يستغرب، وفي وضوح تام، وباسم الإله ذاته. يقول: «يا إلهي! أين كانت تختبئ تلك الجماعات قبل الغزو، بين طبقات الأرض، أم في طيات الرياح، أم في جحور النمل؟!» (ص٣٢٣).

وكما في «أفاعيل الاستعمار»، ونهج هذا الأخير التفتيتي، جلب الاحتلال الأمريكي شيئا آخر ــ وأفظع ــ للمجتمع العراقي، ولم يكن الإنسان العراقي ليقبل به. ونقصد، هنا، إلى الدعارة كما يمكن أن نطلع عليها في الفصل الخامس «فندق برج بابل» المكرّس للخياط مكزون. وكان هذا الأخير قد اصطدم، ومن داخل المعتقل، بنبأ زوجته التي أخذت تبيت في الفندق الذي أخذ يتجمع فيه أهالي المعتقلين باعتباره النقطة الأقرب من بوكا. غير أنه سرعان ما تحوّل الفندق إلى مرتع لـ«البغايا الآتيات من كل مكان، ممن يحلمن بالهجرة، ومنهن من يحلمن بلقاء أحد الخليجيين الأثرياء، وخصوصا كبار السن، ممن لفظتهم عائلاتهم، وجاؤوا يبحثون عن أجساد عراقية طرية، ورخيصة الثمن، يلوكون في أجسادهم الخرمة شهوة قديمة! مجون جنسي، رغبة انتقام من المرأة، هوس مرضي!» (ص٢٣٥). وهذا ما أزعج مكزون، وخصوصا في الأيام الأخيرة، مما جعل حالته النفسية متدهورة وميؤوسا منها. ولذلك وضعته إدارة المعتقل في عنبر المجانين، بل واضطرت لإطلاق سراحه؛ وكانت النتيجة أن قصد زوجته وأرداها قتيلة في الفندق وكأنه يقتل الفندق ذاته الذي صار رمزا للتمزق الاجتماعي الذي أخذ يعصف بالمجتمع ككل (مجتمع ما بعد الاحتلال).

فالرواية، ومن خلال سجن بوكا، تعيد فكرة إدوارد سعيد حول «الإمبريالية» التي عادت، في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتعكس «حضورها» بـ«أشكال معاصرة»، وعلى النحو الذي عادت من




خلاله أمريكا لتؤكد على الاحتلال في مظاهره المباشرة والزاعقة. ولذلك فإن تساؤل «مجانين بوكا»: «لماذا قطعوا آلاف الكيلمترات وعبروا البحار والصحارى والوديان لقتالنا؟» (ص٢٣) هو تساؤل حول الاستعمار ذاته. ألم يفعل البريطانيون الشيء نفسه من قبل حتى بلغوا الهند؟! ولذلك لا يبدو غريبا أن تحرص الرواية، وعلى مدار دفقها السردي، على نعت الأمريكيين بـ«الغزاة». هؤلاء ليسوا فاتحين أو ناشرين للحرية أو حاملين لأية «مهمة» من غير مهمة «الاحتلال» في أفق «تخريب الذاكرة» وفي أفق «الهيمنة الثقافية» عبر زرع البعثرة الطائفية والشرذمة العرقية.

وفي الحق فإن ما أقدم الأمريكيون على القيام به في العراق تجاوز الاستعمار المباشر ذاته أو تجاوز «العقل الكولونيالي» نحو «الجنون الكولونيالي». وهو ما يمكن التأكّد منه من خلال دواعي الاعتقالات التي تتجاوز الدواعي المعروفة التي تلصق بالأفراد قبل بدء التحقيق معهم في المخافر السرية بل وقبل وصول هؤلاء إلى هذه المخافر. تهم من مثل «تفخيخ السيارات» و«إطلاق الصواريخ» و«زرع العبوات الناسفة» و«التخابر مع رجال المقاومة» و«تسهيل دخول أعضاء القاعدة». إننا نقصد، هنا، إلى تهم من نوع آخر من مثل «تهمة القناص» مع أن هذا الأخير لا يجيد حتى استخدام البندقية ولا يعرف أجزاءها. وتبدو التهمة الأخيرة «واردة» مقارنة مع اعتقال شخص آخر لا لشيء إلا لأن كبشه نطح ضابطا أمريكيا، وكانت التهمة تدريب الأكباش على نطح الأمريكيين. ودون التغافل، وفي ذروة الجنون، عن الاعتقالات العشوائية من أمام فرن حتى يكتمل العدد المطلوب من المعتقلين.

وعلى الرغم من الطابع العسكري الغالب للاحتلال فإن الرواية لا يفوتها أن تحفل، وإن في مواضع معدودة، بمسلكيات وأفعال دالـة على «التصادم الثقافي». فـ«روبرت مورن كان يقرأ الإنجيل ليلا ويعذبنا نهارا» (ص١٧). «لم يكونوا جنودا بيضا وشقرا وذوي عيون زرق كما تخيلناهم، ذلك الجنس الثلجي الآتي من وراء المحيط، بل بعضهم يشبهنا، أسمر السحنة، بل بينهم عرب وعراقيون نالوا الجنسية الأمريكية، وأصبحوا من هؤلاء الغزاة» (ص٥٣). وهذا ما لا ينبغي أن يكون موطن استغراب، طالما أن الهجرة تقع في صميم تشكـل «مفهوم الأمة» بأمريكا كما يتصور الناقد الهندي ما بعد الوكولونيالي الأبرز والأشهر هومي بابا (Homi Bhabha) في كتابه «موقع الثقافة».

وكما يتجلى التصادم الثقافي، وبشكل أوضح، من خلال تنميط استشراقي بارز ونافر، هذه المرّة؛ وكل ذلك من خلال «لعبة بوكا أو كيف تقاتل الأشرار». وهي لعبة إلكترونية للأطفال حرصت من خلالها إحدى الشركات الأمريكية إلى جني الأرباح، وقبل ذلك إلى بثّ «سموم الاستشراق» في الأطفال. ويعلـّق السارد هنا قائلا: «انتشرت تفاصيل تلك اللعبة في بوكا، هذه اللعبة المسمومة، التي تجاهلت حقائق بوكا، ولم تذكر أساليب تعذيبهم البتة. لم تذكر اللعبة كيف كانوا يضعوننا في باطن الحاويات الحديدية لمدة ثلاث وعشرين ساعة، ويسلطون علينا موسيقى الروك والميتال حتى تتفجر آذاننا، ويغمى علينا، ولا وجود للعنبر الأحمر، من دون سقف، ولا لضربة الشمس، ولا لعنبر المجانين، ووقوفنا على الأسلاك الشائكة لساعات طويلة، ولا الحمامات، أو عقوبة البوكس مع الكلب. «ولم تذكر اللعبة سوى أننا جماعات إرهابية تفجـّر دباباتهم التي جلبت لنا الحرية!» (ص٣٣٥).

إننا هنا بإزاء ما تسميه «دراسات ما بعد الاستعمار»، بـ«إساءات التمثيل Misreprésentations» في «دلالة» (ومعكوسة، وابتداءً) على «تفوّق الرجل الأبيض» أو باصطلاح المعجم الأمريكي الإعلامي (المنمـّط) تفوّق «محور الخير» على «محور الشر» الذي هو محور «الإرهاب» تبعا للتسمية المكرورة والمبتسرة. إن ما حصل في العراق، أو «عراق ما بعد صدام حسين»، يمكن النظر إليه كـ«حدث افتتاحي لعصر ما بعد الاستشراق» كما جادل فاضل الربيعي في كتابه «ما بعد الاستشراق ــ الغزو الأمريكي للعراق وعودة الكولونياليات البيضاء» (٢٠٠٧). فنحن بصدد نمط رؤيوي استشراقي عملي متأخر يتعامى، وعن قصد، عن جذور الإرهاب، وعن الاعتبارات التي جعلت الإرهاب يرتقي إلى «شبح كاسح» و»مشرعن» في نظر مجموعات بعينها. وهذا الأخير قابل لأن يفهم من وجهة نظر «التفسير التاريخي» وليس من وجهة النظر «التفسير الاستعلائي العدائي» الذي لا يراعي «السياق الضاغط» فقط وإنمـّا يولـّد فائضا من «الكراهية الجامحة» ومن الإصرار علَى «الانتقام العاجل» عبر المسامير وكل ما هو متاح من

متفجّرات تختلط بالأحشاء والأشياء. وهذا ما تومئ إليه الرواية ... وإن كانت، وفي النظر الأخير، لا توافق عليه.

وعلى مستوى آخر، وفي سياق الأخذ بـ«عفريت التصنيف»، فإنه لا يمكن حصر الرواية ضمن دائرة «أدب الحرب» فقط وكما تغري بذلك «القراءة الأولى». وهذا رغم أن الراوية تعنى بموضوعة الحرب، وتتضمن لمعان فكرية بخصوص الموضوعة، وتجعل من «مراسل حربي» بطلها الرئيس بل وتكلفه بـ«مهمة السرد». وكما لا يمكن حصرها في «أدب السجون» أو «المعتقلات» فقط. وهذا رغم أنها تتمحور حول معتقل بوكا الذي يرتقي ــ وباعتباره مكانا بطلا ــ إلى مصاف المكوّن الذي يغطّي على مكوّن الشخوص وباقي مكوّنات النص الروائي. الرواية، في تصوري، تعنى بـ«التمثيل Représentation»، بل وتهجس بمرتكز هذا الأخير. ما يهمّها هو «جرح المعتقل» وكيف أن الاحتلال الأمريكي كان في أساس اندلاقه. هي تتشابك، وبطريقتها، مع التاريخ وكل ذلك في المنظور الذي لا يفارق ما خلّفه المحتل من «أعطاب» على مستوى التاريخ ذاته ومن «جروح» على مستوى النفوس.

لقد صمّم المحتل على بناء المعتقل بطريقة تمكّنه من التخلص منه بسهولة لكن على أرض الواقع وليس على أرض الذاكرة أو التاريخ. و«بيان الأمر»، هنا، كان على الروائي وليس المؤرخ كما فصّلنا القول ــ وبعض الشيء ــ في نص المهاد. وإصرار الكاتب على عدم مزاحمة المؤرخ، أو قتله، هو ما جعله يرجئ أو بالأحرى يذيّل الرواية بـ«نص توثيقي» في دلالة على «تاريخية الحدث» و«ثقله» في الوقت ذاته. أجل كان بإمكان الكاتب أن يستغني عن هذا النص لكي لا نطالبه بتضمينه في الرواية طالما أن هذه الأخيرة لا تحفل بـ«اللعب السردي» ولا تدعّي الانتساب للرواية المضادة والرواية المثقلة بالقصاصات أو مهرجان الخطابات. فـ«عمود السرد»، في الرواية، قرين «مركزية التمثيل». وثقل التمثيل هو الذي جعل الرواية، في نظرنا، تحفل، ومن بعيد، بـ«موضوع الذاكرة»، مثلما تطرح ما تعرضت له هذه الأخيرة ــ وفي العراق تعيينا ــ من نهب بلغ حد التخريب ومن تحرش بلغ حد النحر. وكما أنها جاءت لتطرح ذاكرتها التي هي من صنف «الذاكرة المضادة» التي تشترط مرتكز «العمل» الذي هو «عمل الذاكرة» ذاتها. وما حصل في العراق غير قابل لـ«النسيان»، و«نسيان أمر ما صعود نحو باب الهاوية» كما قال الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي لا تزال بلاده تعاني استعمارا متصلّبا وعنصريّا ... ويطال الذاكرة أيضا.

وكما تطرح (مجانين بوكا)، ومن بعيد أيضا، «موضوع الهوية»... وإن بحدّة أقل مقارنه مع موضوع الذاكرة. الهوية وعلى ما أخذ يطالها، وعلى غرار الذاكرة، من تفتيت مقصود ومدروس ومبرمج. وكما أن الرواية تطرح موضوع السرد ككل، وأحقية «سرد الحكاية العراقية». والسرد، هنا، الوجه الآخر لمقاومة النسيان. ولعلّ في الذاكرة والهوية والسرد ما يؤكّد على ما يمكن نعته بـ«ألغام العصر» التي يفيدنا «النقد الثقافي» على مستوى فك ما يداخل وما يخارج ما بينها. والرواية تطرح هذه الألغام بحس إنسانوي مرهق بل معدّل وملطّف (Tempéré) على نحو ما دعا إليه الفيلسوف ومؤرخ الأفكار تزفتان تودوروف في مختتم كتابه الدسم «نحن والآخر». الكاتب لا يبدو موافقا على «الخيار التكفيري» الذي يصرّ على الاستئصال والاجتثاث، ولذلك دافع المراسل الحربي، ومن خلفه السارد والكاتب، على التخندق في صف «المقاومة»: «أرأيتم، كيف تصنعون الإرهابيين بسهولة؟! تحلو لكم هذه التسمية فيما تحتفظون بكلمة مقاومين لكم فقط، وتنكرون استخدامها علينا» (ص٦٦)، وقبل ذلك التخندق في صفة الكتابة والإبداع. فبوكا هو العراق بأكمله، والموقف منه هو موقف من الانهيار القائم والقادم من جميع الجهات. وحتّى إن كنّا نقصد، من قبل، إلى السرد بمعناه المصاغ في النقد الثقافي... ممّا جعل هذا الأخير يلتبس بالتاريخ والجغرافيا... وممّا جعل الكاتب يفيد من حسّه الصحفي، ومن تقنية الروبرتاج تعيينا... وممّا جعله يفيد من تقنيات الفن السينمائي، وخصوصا من ناحية تقنية «المونتاج الموازي» ... وكل ذلك في إطار من دفق لغوي استطرادي قوامه الكشف والتأمل البارق في أحيان والسخرية وإن في أحيان قليلة.

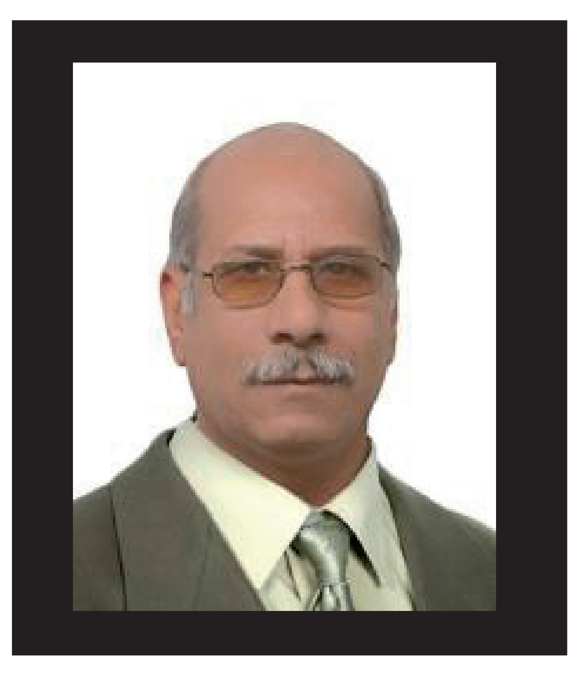
غير أن ما سلف لم يحرم الرواية من بعض مكتسبات السرد بمعناه البنيوي أو السرد في حضوره الذاتي المستقل وعلى نحو ما يتأكّد من خلال تقنية «التوالد» وليس تقنية «التحوّل» بالنظر إلى





المصائر المتشابهة لشخوص الرواية في تطلّعها إلى الحرية بمعناها التاريخي الإنساني، وبالنظر إلى إصرار كل فرد على سرد الحكاية ذاتها التي لا تختلف في «إطارها العام» الذي هو إطار العراق ومربع الجحيم فيه. وهذا على الرغم من «السرد الدائري» أو «الحلزوني» الذي سعت الرواية إلى إيهامنا به حين جعلت الحكاية تبدأ بالمراسل الحربي وتنتهي به. الرواية تنخرط في «حكاية العراق» ككل. وهي وحتّى إن كانت تعجّ بـ«عار الاستعمار»، و«ظلم العصر»، فإنها تتشبث، ومن داخل الخراب، بالحياة... وإلا كان مصير بطلها الموت و- بالتالي - النسيان.

المعرفة النفعية
و
ثقافة القص للتلقي المنتج



اسماعيل ابراهيم عبد

ان ثقافة التلقي تتوقف على المعرفة((بالإجرائية والتطبيقية والنماذج الحياتية والإغراض النفعية – كما يقرّ به د. نبيل علي – في دراسته – العقل العربي ومجتمع المعرفة – ص١٠٢)) (١) ((ويقرر في مكان أخر ان المعرفة ترسخ التخصص – ص٢٤١ .)) (٢).

واعتماداً على أهمية المعرفة وإجرائية التلقي يمكن القول ان التلقي إجراء وتخصص ومحل عرض واختبار ، وطريقة انتشار الثقافة ، بما فيها ثقافة القص وتلقيه فما الذي يتوجب معرفته من قبل القارئ والمنتج للقص ؟ .

لعل اقل مستويات المعرفة هي الاطلاع الدقيق على ما توفره اللغات الطبيعية – في الفهم الحديث لها – من مقولات وأجزاء الكلام وتعابيره وتوليداته القواعدية .

وفي خصوص لائحة معلومات اللغة الطبيعية يتوجب معرفة ((المضمور الرمزي للفعل والاسم والحرف والصرف))(٣). ثم الإلمام بعناصر التحليل الثقافي ومثالها (الزمان والمكان والايقونية والمعلومات) . ثم الإلمام بالتركيب الجمعي لإنتاج المعرفة . أي تَقَبلُ الإنتاج الفردي وانتشاره ليغدو فيما بعد إنتاجاً جماعياً .





إن دراسة الشروط الأولية للإنتاج (الموضوع/ القيمة/ المثال) ضرورية بصورة ملحة في عصر الحضارة البراجماتية لرأس المال . والتي تقتضي التوسع في معرفة براجماتية الإعلام و إدارات المال . وملكيات مؤسسات الإنتاج الكبرى لتقنيات إنتاج العلوم الاجتماعية والعلوم الصرفة وليتلائم المستوى القرائي مع مستوى إعلام القص . وليتلائم القارئ والكاتب مع أرقى مستويات الفن حداثة ، بحيث يحافظ على شروطه الإبداعية الأهم (الطاقة ، السلطة ، سعة الخيال ، الرؤية لما في وراء حدود السياق الحالي ، قدر من التمرد ضمن سياق الاحتمالات ، التبصر بالتجربة ، من حيث الاتصال والتنظيم) (٤) ثم أدراك المستوى الاجتماعي والظرف التقني الموجه للخطاب القصصي لان هناك لقاء بينهما من الناحية الثقافية (ينتمي الممارسون للثقافة الإنسانية والثقافة للطبيعيات الى ثقافات مختلفة ، فروقهما ليست مطلقة أو دائمة . ولن يبقى الفارق كما هو ألان والى الأبد . بل سيكون هناك سبيلا لتجاوزه . أي ان الفرصة مؤكدة للقاء بينهما)(٥). من الضروري الاطلاع على فهومات الحداثة والتراث باعتبارهما نقائض متجددة الحوار . وكذلك هما جذور تنعكس في الفنون ((الإحساس بالفن والجمال شيء لافت آسر لاتخطوه العين ، وهو حديثاً ، تأثر بحضارات المنطقة القديمة لوادي السند والرافدين والسومرية والبابلية والكلدانية والأشورية والعمورية والفينيقية القديمة – كما جاء في مقال معجب الموسوي)) (٦).

ان المشتركات كثيرة لكن أود الإشارة إلى واحدة أساسية هي قابلية التذوق الفطرية عند كل من المنتج والمتلقي باعتبارهما كياناً حضارياً . هذه الفطرية تتوقف على توصيف النص أدبياً ، الذي تقرره ((اللاشخصائية للتاريخ والاقتصاد واللغة واللاوعي والأيدلوجية والجنس والعرق وما يتخلق من الفعل الإنساني)) (٧) تلك هي مدركات المتلقي والمنتج لتوصيف ((أدبية)) الأدب ، لكن كيف يشترك الكائنان (الإنتاج والتلقي) بعملية ذوقية واحدة ؟ لعل ذلك يتوقف على مشتركات بيئية ونفسية ، إضافة الى التكون الثقافي . و يمكن ان نلج موضوعة التلقي كذائقة مشتركة من خلال القص اللذائذي _ كمثال _ حيث ان الثقافة القصصية كونها لغة فهي ((جهاز إعلامي مزدوج المرجع أحدهما معدوم والأخر معلوم . وان الكلمات حضور والمعنى غياب ، والكلمات (بُعد تشكيلي – (كتابة) وصوت ، للكلام ، وتجليات للرمز . وهي أيضا علاقات سياقية وخلافية واستبدالية)) (٨) . إنني إذ أنوه الى الصفات العامة للغة فلأني أدرك حدود اللذة اللغوية حين يتمكن المتذوق من الفهم العالي للغة ، وبالتالي المشاركة في اللذة القرائية والتي تنبني على علاقة ثلاثية هي (التلقي – المنتج – طبيعة الإنتاج)التي تستدعي وحدة (الحضور=كلمات ،والغياب =معنى) .وإذاكان القص يعتدّ بالشخصية كثيراً باعتبارها شخصية للحكي وللفعل وللروي ،فأن هذا الفهم يتطلب توفره





على لذة خاصة بين المنتج والقارئ تعتمد المعرفة الإخبارية لعناصر القص ،وهي ((أن مصدر الأخبار يتم عبر فعله مايخبر به الراوي وماتخبر به الشخصية وما يستنتجه القارئ من سلوك الشخصيات . ووفق ماتقدم ستعدد وجوه الشخصية بحسب تعدد القرّاء واختلاف تحليلاتهم .))(٩) وما يساعد على القراءة المشتركة الاطلاع على (أن مستويات الشخصية حسب (غريماس) مستوى عاملي وممثلين . وأن الفضاء الخاص بها كحكي معادل موضعي لمكان الخبر ومن ثم يستكمل الفهم في معرفة عوامل الفعل (المرسل) .(المرسل إليه).الذات.الموضوع .المساعد .المعارض .الممثلين ،والممثلون لا حصر لعددهم).(١٠) وينتظر القارئ من تلك المعارف – التي مرّ ذكرها –السردية ((أن يبادله النص لعباً تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها، والكتاب وسيط مادي يحفظ شكل النص الخطي ،وتتعارك عليه آلاف الرغبات التعبيرية الغيابية مع رغبة المؤلف .وهنا تنشأ اللذة ،لذة مقاومة الأخر))(١١). ويعني بالمقاومة مقاومة المؤلف للقارئ ومقاومة القارئ للمؤلف ، وضمن هذا الحوار سيكون التذوق المشترك نوعاً من الثقافة العامة للتلقي ،والتي تتوسع بحسب ظروف بيئية واجتماعية متضامنة .وهي تختلف من مكان الى أخر ومن زمن لأخر.ومن مرحلة الى أخرى .فنية القص نفسها ستستجيب لتغيرات التذوق العام – رغم أنه لذائذي –قليل الأنتاجية .وستكون ضمن ثقافته ،القبول بالاختلاف باعتباره مكملاً للبناء الاشاري للنص القصصي .كما أن التوافق الذوقي – العام والفردي – أن تقاربا كثيراً فلا يعيّنا التطابق بالنتائج ،لأن ذلك مستحيل تماماً بسبب العوامل – التي مّر ذكرها – لكنما يتجاذب النص والقرّاء بدرجة متفاوتة . ولنفترض أنها لصالح توسيع دائرة القراءة الممتعة ، فتلك ستوسع دائرة النمط الأخر من قراءة التلقي ، الأكثر أهمية إنتاجية . مهما أسبغنا من أهمية على قرّاءة اللذة القصصية فسوف نصل الى ان فهماً مشتركاً للقارئ والقاص يوّسع دائرة اللذة بالدرجة الأولى . وإنهما لن يكونّا حكماً نقدياً . كما أنهما لن يجتمعا على رأي واحد بسبب [ظروف النشأة والتعلم والبيئة الاجتماعية] المختلفة بينهما . وان آراءهما لن تصلحا مقياساً للجودة اذا ماتوفرت القدرة الخاصة لسيميائية التلقي الفردي فمثلا ينبغ بعض الإفراد في مجالات مختلفة لكنهم يميلوا الى اتجاهات تقنية وفنية محددة. واعني أنهم كفاءات متنوعة وهم أذكياء شموليون ((الذكاء الشمولي هو الذي يتكون من قدرات معرفية كثيرة منفصلة بما يشمل الإدراك والذاكرة والتفكير واللغة)(١٢)وهؤلاء يتخصصون – حسب ظروف معينة – في اتجاهات قد يبرعون فيها كمنتجين ، وكقرّاء ، وهو مايخص مقالنا هنا . تأتيهم الطبيعة الفردية من كونهم أفراد قلائل في العالم ، وإنهم سيكونون قرّاء متخصصين ، لكنهم ليسوا كتاباً مختصين بالنقد كعمل يوفرون له جل حياتهم ، ماهمية هؤلاء ؟

من أول شروط الذكاء الشامل الجمع بين المختلفات وان واحدة منها يدفع بها الى الاصطدام بالمؤلف والتي تحفزه على المؤالفة بين الشعر والنثر أو بين أنماط الشعر والقص . إنهم سيساهمون في إضافة قيم وتقاليد جديدة للتاليف بالإشارة على المؤلف لإتباعها . ومنها توجيه التأليف الخاص ببيئة النص الى التوزيع – قصدياً – للنص بشكل وحدات نصيّة .كما ان القراءة ستتم بموجب وحدات صغيرة، الضمائر الوصلية ، ضمائر الشخصية ، تكرار المفردات ((وأخرى كبيرة، مثل العنوان الرئيس والعناوين الثانوية ، والتي تؤثر في انسيابية النص واللغة المستعمله فيه))(١٣). كما ان لهؤلاء طقوساً عديدة منها تلخيص محتويات الكتب المهمة . ومنها تثبيت ملاحظات عدة على الجوانب الفارغة للكتاب . ومنها فتح أكثر من كتاب بغرض القراءة والمقارنة . ومنها القراءة في أجواء باردة ، أو ساخنة ، او في بدء النهار أو بدء الليل أو في نهايتيهما . أنهم كثيراً ما يصرحون بأفكار جديدة لم يشتمل عليها النص ولم يقصدها الكاتب، حفزهم النص للوصول إليها من بين النتائج العرضية لنشاط هؤلاء ، أن الأعلام سيتبنى أفكارهم ويسوّق الكتب التي يشيدون بها . وربما يحفز هذا الكتّابَ لاستجلاء أفكار تقنية وآليات لم يعتدّها احد ، لكنها بسجالاتهم وتوضيحات آرائهم ، ستبين له قابلة للتنفيذ ، ولسوف ينفذها بقصد ، أو دون قصد . ومما يمارسه القرّاء الأذكياء ، في أمكنة(المقاهي والمؤسسات) الثقافية جعل القص




ثقافة يومية نامية في الثقافة العامة للمجتمع ، بنوعيها اللذائذية والإنتاجية . وهو ما يجب دراسته ومتابعة وتحديد مديات تأثيرهم فيه .أنهم مجتمع باعة وشرّاء الكتب ، مُهّيئي أفكار القرارات . موزعي جماليات القص بين شرائح الجمهور ،واعياً أم غير واع. وقد يؤثرون حتى في القرار السياسي حين يتناغمَ النظام السياسي مع الأدباء .
انهم جملة القرّاء المكونين لذائقة الثقافة القصصية فالتلقي الخاص ذائقة متخصصة عن طريق التعليم والذكاء والموهبة والدربة . وهي عملية إنتاجية بالدرجة الأولى ، أنها وظيفة أفراد وظّبوا أنفسهم لهذه المهمة، جعلوها قضية حياتهم . أنهم النقاد الذين تعلموا وتدربوا واختصوا وتفاعلوا بذكاء موهبة مع الثقافة النقدية (الفهم الفلسفي والتقني). أخذوا بمهمة الدراسة والتوجيه لقواهم وثقافتهم لمتابعة التتابع القصصي . ولسوف يحاولون تأشير خلل الكتابة والمرحلة وضعف الأداء..كما أنهم سيسمون أو يُسمّون قوى ورفعة الأدب . ويحددون درجة الجودة والتفوّق عند القصاصين ..لسوف يطرحون وسائل فهم ، وطرق معرفة متجددة للوصول إلى الغايات النبيلة من جمال وجهد وتوصيل ووسائل اشتغال. أنهم لا يُضيعون جهدهم في تأريخ الأفراد أنما عليهم الوقوف عند نمو وتكامل وتغاير آليات القص وابتداع آليات جديدة ، وأخرى مساعدة . عليهم مهمة توضيح صيغ التعامل مع قضايا الأدب والإنسان بروّية بعيداً عن الأهواء والنوايا الحسنة . أنهم قضاة النصّ والجناة عليه إن أخطأوا أوشطوا.. أنهم أطباء الكلمة والمعنى والفهم !

المصادر

(١) العقل العربي ومجتمع المعرفة – مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول .ط١ – د. نبيل علي / ص١٠٢ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠٠٩ .

(٢)العقل العربي ومجتمع المعرفة المصدر السابق / ص ٢٤١ .

(٣)الزمن في اللغة العربية – بنياته التركيبية والدلالية / أمحمد الملاخ / ص١٩١ / منشورات الاختلاف / الجزائر / ط١ / ٢٠٠٩ .

(٤) يقظة الذات / براجماتية بلا قيود / روبرتو مانغابيرا أونغر / ت / د. إيهاب عبد الرحيم محمد /ص٥٧ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .

(٥) القراءات المتصارعة – التنوع والمصداقية في التأويل / بول –ب- آرمسترونغ /ت وتقديم فلاح رحيم / ص١٠٤ / دار الكتاب الجديد المتحدة / ط١ / ٢٠٠٩ .

(٦) منارات ثقافية / معجب الموسوي – نصف قرن على رحيله / صقر الرشود / ص١١ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .

(٧) درس في تاريخ الكتابة – دي .جي .ميزر – ت / سمير الشيخ / الثقافة الأجنبية /ع ١ / ص٥ / الشؤون الثقافية / بغداد ٢٠١٠ .

(٨) الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب / د. حسين خمري / ص ١٤-١٥ / اتحاد الكتاب العرب / دمشق ٢٠٠١ .

(٩) المصدر السابق / ص٣٣٣.

(١٠) الظاهرة الشعرية العربية. مصدر سابق /ص٣٣٣.

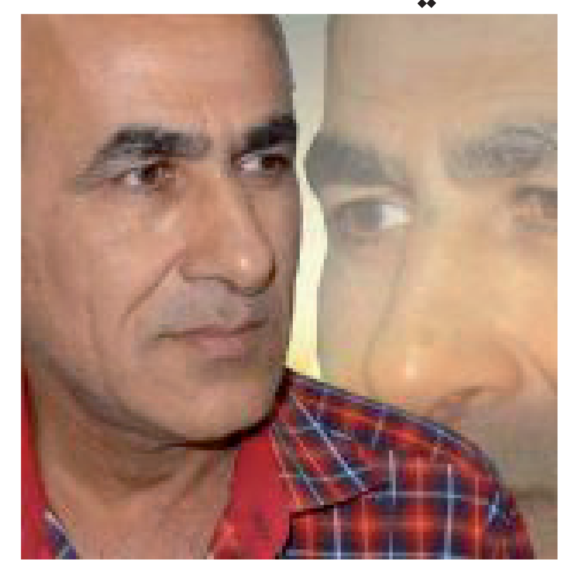
(١١) القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية / د.حبيب مؤنسي / ص١٩٥ / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / سوريا /٢٠٠٠.

(١٢) مدخل علم النفس / لندا . دافيدف / ت د. سيد الطوّاب – د. محمود عمر – د. نجيب حزام – د. فؤاد أبو حطب / ص٥٢٩ / منشورات مكتبة التحرير / ط٣ / القاهرة / مصر /١٩٨٣ .

(١٣) النسق النصي والنسق ألمتني في الحركتين المتظافرتين للقصيدة / بشير حاجم / ص١٧ / ط١ / الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق / بغداد / ٢٠١٠ .

الطروحات المعرفية وإشكالياتها في النقد الثقافي

قراءة في كتاب (النظرية والنقد الثقافي) للناقد محسن جاسم الموسوي



د. محمد أبو خضير

يُعدّ النقد الثقافي واحداً من أهم الاتجاهات النقدية (المابعدية) التي شغلت مشاغل النقد في الثقافة الأوربية باعتباره وليداً انشقاقياً من منظومة معرفية قافزة على حواجز النظريات الأدبية والجمالية المكرّسة في طويات العقل الأوربي الحديث.

ومسوّغ إشكالية هذا الاتجاه هو الحراك المرجعي له وشتاته بين جملة معارف وفنون وعلوم ليس لها من المجاورة والائتلاف إلاّ في فضاء النقد الثقافي ذاته.

ويطرح كتاب الدكتور محسن جاسم الموسوي (النظرية والنقد الثقافي) حصراً تاريخياً شاقولياً ومعرفياً لعتبات الأداء الأولى لهذا النقد. ويعابر (الموسوي) وبتحليل قرائي بين طروحات رواد هذا النقد، وما يمكن أن يناظره في لوح الثقافة العربية الإسلامية القديمة منها والحديثة.

ويُسجّل الناقد (الموسوي) ذلك في إبراز طروحات (الجاحظ) وشخوصه المهمّشة ومتون كتاب (الأغاني) ورصده لوقائع ذات سمة يومية وشعبية لفئات مختلفة من شرائح المجتمع جامعاً بين الأمير والشحاذ. ويُظهر الموسوي جملة أصوات لها اجتراحها في الثقافة العربية المعاصرة أخذت دون وعي جازم بالنقد الثقافي ليكون (الوردي، ومحمود أمين العالم، وطه حسين، وعزيز السيد جاسم) طلائع النقد الثقافي وفقاً لقراءاتهم لمتون التاريخ الاجتماعي والديني والسياسي.




ويجادل الموسوي طروحات النظريات الغربية ومفاهيم الاستعلاء وأواليه والاجتراح لدى رهط من النقاد والمفكرين والفلاسفة. فكان له اشتباكه الصارم لطروحات الناقد الأمريكي (هارولد بلوم) بمجموعة ما أسماه (الأمهات) من الكتب لأكثر من (١٥ كاتباً) وعالماً وفناناً يُنصّب منهم (بلوم) اباً للثقافة الإنسانية دون منازع ثقافي وجمالي، فالثقافة لدى (بلوم) تبدأ بـ(شكسبير) الذي لا يملك آباء ومراجع ليكون أستاذاً للتاريخ، وينتهي (بلوم) خاتماً فريقه الإبداعي بإنتاج (بيكيت) مروراً بـ(موليير).. ملتن، ووردزورث، دانتي، جوته، ديكنز، إليوت.

وعد / بلوم / هؤلاء بما أسماه (كفاية السلالة) فلا تتوافر بأثر ذلك أيّة ثقافة أو خاصية جمالية خارج السيادة أو النسب الغربي، وإذا ما توافر ذلك في حواف الإمبراطورية الغربية فإنه في داخل خصائص الأداء الفني الجمالي لـ(السلالة) .

ويستدعي الموسوي في تداخلاته الثقافية سياسة التطميس، تلك القائمة في خطابات الغرب لتكون حاضرة في متن الثقافة العربية الإسلامية فالثقافة (القريشية) باتت متحكمة في المنتج الثقافي للذات العربية لتكون (نسقاً) صارماً في ردّه لمتجددات الذات المتطلعة إلى منتج مختلف.

ويستشعر المتلقي أن (دفوعات) الموسوي ضد خطاب بلوم (اليهودي) تناظر دفوعات (إدوارد سعيد) ضد (برنارد لويس) اليهودي. ويدرج الموسوي نقاد الاختلاف في مواجهتهم لخطابات التمركز الغربي وهم في الأغلب من نقاد العالم الثالث (الاتباعي) ومن اليسار أيضاً والمهمش مثلاً (إدوارد سعيد، اعجاز أحمد، سليمان رشدي)... هومي بابا بالإضافة إلى دريدا، فوكو، آلن شولتر وجيمس.

ويرشح من قراءات النقاد هؤلاء اتجاهات جمالية ومعرفية تتجاوز أخذ النص بمكوناته وإنشائه الجمالي لتفتح القراءة على ما حول النص من معارف وأنساق دون التوقف عند حواف ومتون النصوص ومفاهيمها الإبداعية من تجنيس وأنماط ووظائف وسياق، فكان الذهاب إلى (النقد الثقافي) بشموليته المعرفية المعوضة عن النظريات الأدبية. وللنقد الثقافي (معينات) معرفية متباينة الأداء والمرجعيات: ١- النظرية الماركسية، ٢- النظريات العلمية والاجتماعية، ٣ - الأنثروبولوجيا الثقافية، ٤- المعلوماتية الإعلامية، ٥- النسوية، ٦- البعد النفسي، ٧- العلاماتية، ٨ - نظرية الأدب.

ويسجل الكاتب (محسن جاسم الموسوي) ملمحاً للنقد الثقافي مع كتاب(طه حسين) (المعذبون في الأرض)، ويذهب إلى مقارنته بكتاب (فرانز فانون) (معذبو الأرض) فكلاهما في مواجهة موروث الدولة الكولنيالية من ثقافة وسلوك وقيم وآفاق اجتماعية وسياسية، إلاّ أن ثمة ميزة لكلا الكاتبين كون (طه حسين) له أسلوبه المتنوع من آداب وصحافة ونقد، أما (فانون) فيبحث عن موضوع الوعي الوطني والثقافة الوطنية.

ومن خصائص نص (طه حسين) أنه محدد في إطار الدولة الوطنية القطرية، فيما ينفتح (فانون) على مستويات خطاب (الدولة المستعمرة) أو المتحررة حديثاً من الاستعمار. ويؤشر الموسوي في ملاحقته الكتابة النسوية في ثلاث مراحل:

١ - ما أسمته الكاتبة (أيلين شولتر) بمرحلة المحاكاة والمجاراة.

٢ -مرحلة الرفض مجسداً في نتاج الروائية (فرجينيا وولف) في كتابها (غرفة تخص المرء وحده) .

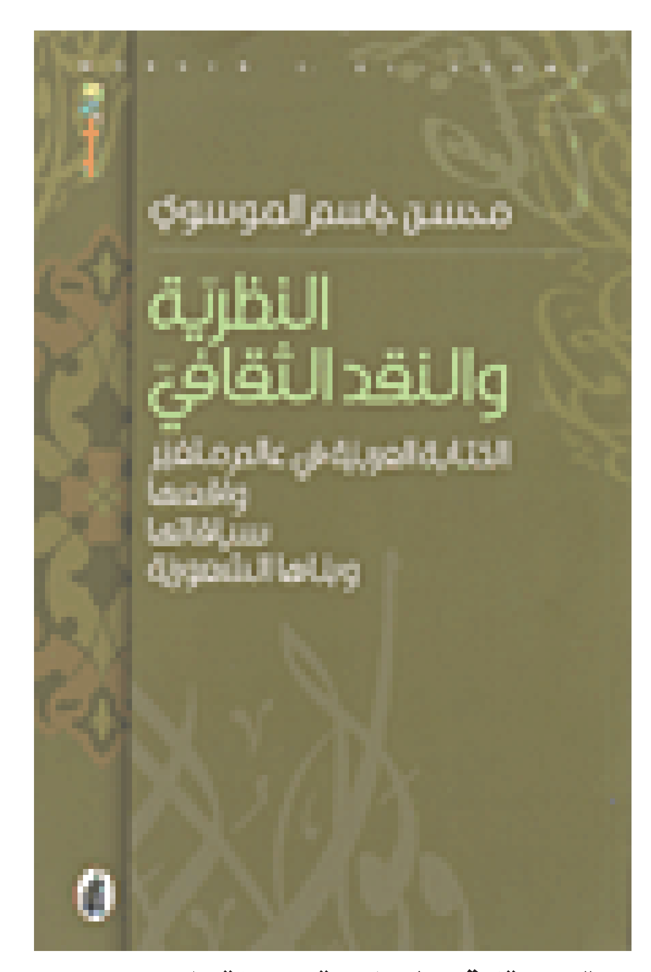
٣ - المرحلة الثالثة وحملت عنوان (كتابة جسدي).

ويتم تعريف النقد الأنثوي ليفرق بينه وبين النقد النسوي بأنه النقد الذي تكتبه أنثى فحسب، ولا يدخل في كتابات النقاد الرجال حتى وإن كانوا مناصرين للمرأة.

وتحمل رواية (عصفور من الشرق) لـ(توفيق الحكيم) وسيطاً جمالياً وإنسانياً بين الشرق والغرب رغم ما يؤشره (الحكيم) من اختلافات بينه كذات داخل الرواية التي أتت كشهادة (سيرية) وبين صديقه (أندريه والحكيم) في ذهابه إلى قلب أوربا (باريس) يعيش تحولات نفسية رومانسية وثقافية، فهو محافظ على إرثه الشرقي منتقداً بعض عوالمه الحضارية والاجتماعية، إلاّ أنه لا يُقر كلياً بما هو قائم في أوربا من سلوك مادي لتكون الموسيقى علاجاً لتلك الظواهر المادية.

وبأثر ضغط الأوضاع المادية وشحة العمق الروحي يذهب الحكيم مذهب (جوته) و(كارليل) في تحولاتهما المادية إلى الرومانسية ليستذكر السيدة (زينب) في القاهرة ملاذاً روحانياً، و(الحكيم) في





سيرته المقنعة هذه لا يقر بالتقاطع الحاد بين الشرق والغرب، فهو ناقد لمظاهر كيان ثقافي لا يعترف بإنسانية الإنسان وحقوقه في الحياة سواءً في الشرق أو الغرب.

ويعرض الموسوي لطروحات المفكر الهندي (إعجاز أحمد) وكتابه الشهير (في النظرية: طبقات، أمم، آداب) معتمداً الاتجاه الماركسي في ردّه على رهط من النقاد الماركسيين المعنيين بالدراسات الثقافية مثل (ادوارد سعيد، سليمان رشدي، فريدريك جيمسون، هومي بابا).

وقراءة (إعجاز أحمد) لمسوغات الإطاحة بالنظرية تمتد إلى جملة حركات سياسية وقوى ثورية من تلك التي سادت في عقد الستينات بحركات إصلاحية في أروقة الجامعات التي أزالت مفهوم (الثقافة الناشطة) وأحلّت محله (ثقافة النص)، كما ظهرت إلى السطح مسميات مثل أدب (دول الكومنولث)، خطاب الأقليات، السنة المضادة، التعددية الثقافية، الهجرة الثقافية.

ويتحفظ (أحمد) على طروحات رفيقه (فردريك جيمسون) بأن هناك ما أسماه (أدب العالم الثالث)، ويجد (أحمد) أن العالم واحد كونه صراعاً بين الاشتراكية والرأسمالية وأمثال هذا (الأدب الثالثي) اتجاه مبالغ فيه يعتمده بعض أدباء العالم الثالث في مواجهة (النظريات الأوربية الناجزة والمحققة).

ويتشابه لدى (إعجاز أحمد) أداء الاتجاهات المابعد حداثية بالثالثين في موضعة رفض المركزية الغربية. فالاتجاهان يدينان (الأرشيف الغربي) برمّته، كما أن هذا الموقف يفهم في مستوى واحد مع موقف جماعة الماركسية الغربية. ويقف (إعجاز أحمد) متقاطعاً بحكم رؤيته الماركسية مع مقولات (فوكو) بشأن الخطاب، ويؤشر انقطاع فوكو عن واقع الحياة المتغير وتغافله عن مكونات مهمة مثل الأمكنة والتمايزات الطبقية والفاعل البشري، وهو ما يتعالى عليه خطاب (فوكو).

رغم تباين مواقف (إدوارد سعيد) و(إعجاز أحمد) فإن الأخير له إطراؤه لمواقف (سعيد) ونضالاته الإنسانية والثقافية، وهو بالتالي صاحب القضية والتاريخ المقتلع من قبل (القوة الكولنيالية الكبرى الثانية بعد جنوب أفريقيا).

وسعيد لدى (إعجاز) في إشارة شخصية وعاطفية شفيفة (هو رائع في كتابته يقترن لتشريف ذلك الأصل. وقد فعل ذلك في بمواجهة العوارض كافة، وبكل ما يقدر عليه، متخطياً حدود تخصصه الأكاديمي وتكوينه الذهني الأصلي، خالصاً من أيّة دوافع تستدعيها الشهرة أو المهنة من أيّة أطماع شخصية. وإنما هو فوق الحقيقة) يقابل الموقف هذا رؤية نقدية جاهدة من قبل (إعجاز أحمد) فيما يخص منجز (سعيد) (الاستشراق) فهو عنده يحمل رؤية (فوكو) و(نيتشه) ومسميات مثل (السجل الإحالي) (التغاير المعرفي) (حقل الاستطراد) وهي إحالات صريحة إلى مقولات (فوكو) ونزوعه (اللاإنساني اللاواقعي) وكذلك (النيتشوي).

ويظل كتاب (الاستشراق) رغم ذلك في رأي (إعجاز) (هو الأعظم في سيره النظرية الأدبية برمتها، وفي سرديات العلاقة بين المعرفة والقوة الغربيتين) .

وموقف إعجاز من (سعيد) في حالة تبدل دائم وقلق معرفي وتساؤل قائم، فالجمع بين طروحات وأسماء مثل (فوكو، غرامشي جوليان بندا، لوكاتش، كروتشه وآرنولد) في مستوى واحد هو

مصدر تناقض طروحات (سعيد) كما يبرز التفاوت بين (سعيد) و(إعجاز) كلما أتت موضوعة الثقافة والمثقفين وأدوارهم وتمثلاتهم والقوميات وفصلها والثقافات وصراعاتها. ومرجع ذلك هو التزام (سعيد) بـ(الجدل الاعتراضي) وتبني (إعجاز) لفكرة الجدل الماركسي. إلاّ أن الاثنين يجتمعان في حاضنة ما بعد الحداثة وآليات تجاوزها لكل مقولات الانغلاق والتمركز والأصل وأواليه. ويشير الكاتب إلى موضوع في غاية الطرافة ولإمتاع تخص تمايزات مسميات مثل (المنفى) و(المهجر)، فالمفكر الهندي يعتمد مقولة للناقد (ريموند وليمز) التي تتلخص إلى أن (علينا التمييز بين النفي والتشرّد فثمّة مبدأ في النفي عادةً، بينما ليس هناك غير التراخي في التشرد) .

وفي ردّه على إحدى مقولات (سعيد) يفرق (إعجاز أحمد) بين (المنفي والمهجر). والمنفي في مفهومه ليس ذلك الذي (يعيش في الحاضرة الغربية لأسباب مهنية)، فالمنفيون (أولئك الذين يحنون في العيش في مساقط رؤوسهم. على الرغم من رغباتهم والتزاماتهم بحكم إرادة سلطة ذلك البلد). أو (بحكم الخوف من التصفية الشخصية) فالمنفي (ليس امتيازاً، وإنما استحالة. ليس مهنة بل ألماً(وهو ما يختلف عن المهاجر الذي يتحدث (عن الهجرة على أنها حالة وجودية).

أما (سعيد) فإنه يطرح ثلاث نعوت ليتم التمايز بينها مثل)المنفي، اللاجئ، المغترب).

فحينما يأتي (اللاجئ) كنتاج لدولة القرن العشرين، فإن المهاجر يمتلك فرصة الاختيار. أما (المنفي) فهو طريد يسعى لخلق عالمه البديل، فالمنفى (حياة تعاش خارج المسار المعتاد).أما النفي فهو (عزلة يحياها المرء خارج الجماعة). وتنتهي الثقافة الغربية بأثر تراكم المهاجرين والمنفيين إلى أن تكون (نتاج المنفيين والمهاجرين واللاجئين بصورة رئيسية) .

ويتعرض (أعجاز) إلى ما طرحه مواطنه (هومي بابا) مفهوم (الهجنة الثقافية) ويسأل (إعجاز) عن مدى تكافؤ الثقافات في الأداء والاستهلاك في زمن المتغيرات الكبرى المقترنة بالإلكترونيات الحديثة.

وفي العودة إلى المنفى والمهجر، فإن (إعجاز) له ما يتقاطع به و(هومي بابا) في الاحتفاء بالمثقف المنفي في الثقافة الغربية ويجد في هذا الاحتفاء نوع من التغاضي عن ثقافة المثقف المنفي . ويؤشر (إعجاز) إلى ما طرحه موقفه من الروائي (سليمان رشدي) حول المنفى بأن (رشدي) ليس منفياً بل هو في اختيار منفاه ليكون (منفاه اختيارياً) شأنه في ذلك شأن مجموعة من الأدباء والمثقفين مثل (جيمز، كونراد، إليوت، باوند، بيكاسو، جيرودشتاين) . وهؤلاء يختلفون عن (المنفي) الذي يكتب لقراء غائبين عنه جسداً، حاضرين في بلدان أبعد منها الكتابة قسراً.

وإعجاز يختلف بذلك عن سعيد و(سليمان رشدي)، هومي بابا، جوليا كريستيفا الذين يكتبون عن المنفى وكأنه ملاذ اختياري يعيش فيه المثقف سعة اختياراته الثقافية.

ويسجل إعجاز إشارة في غاية الدقة والألمعية التحليلية حيال المثقف (الثالثي) ويتخذ من سليمان رشدي أنموذجاً فقراءة أدب (رشدي) كما يرى إعجاز تفتقد الحس بالخوف أو بالاغتراب والرعب. وثمة شعور بوجود احتفال ما بهذا الضياع مادام الانتماء كما يعرض له (دريدا) ما هو إلاّ (إيمان فاسد، خرافة، أصول، مورثات عصر التنوير، أو ميتافيزيقا الحضور) .

والمثقف (الثالثي) لا ينمو من التأثير (بثقافة المنفى) ليتم صياغة الثقافة الغربية عبر مثقفي العالم الثالث الذين يعيشون هناك بأمانة وإخلاص ويقف (إعجاز أحمد) معترضاً لمقالة رفيقه الناقد الماركسي (فردريك جيمسون) (أدب العالم الثالث في عصر الرأسمال وتعدد الجنسية ويجدها انحراف عن النظرية الماركسية. فالثقافة الأوربية تأخذ عنده كـ(إرث امبريالي) وفق مصطلح (سبيفاك) وتأخذ أوربا (كأنها كل واحد، كل واحد فيها، وكل فرد، امبريالي)، لذا يجري التعامل مع الديمقراطية والاشتراكية والدستورية كـ(إرث امبريالي) لأن منشأها الغرب.

ويرفض (إعجاز) بما أسماه جيمسون (بالأدب الثالثي) الذي يعد نفسه (ممدني الآخر) ويطرح (هومي بابا، سليمان رشدي وجيمسون) بدائل الحداثة الأدبية ممثلة في البديل (الثالثي) عند كتاب (الواقعية السحرية) في أدب أمريكا اللاتينية. أما أدب (الكومنولث) فلا وجود له لدى (رشدي) والجامع بين الأدباء هو اللغة الإنكليزية لا غير، وبأثر التزامه الماركسي يرفض (إعجاز) تقسيمات العالم إلى جغرافيات ثقافية وما ينسحب على المكان




يشمل النص وهو رد على طروحات جيمسون، (فنص جيمسون ليس نص عالم أول، وليس نصي عالم ثالث. لسنا الممدنين لبعضنا الآخر) .
ويخلص (إعجاز أحمد) إلى تشميل فكره ليكون خارج التمرحلات والتحقيقات (المابعدية) .نحن نعيش في مرحلة ما بعد الاستعمار ولكن ليس جميع المثقفين ولا جميع خطابات هذه المرحلة وهذا العالم هو ما بعد استعمارين ، فلكي يكون الخطاب ما بعد استعماري حقاً، عليه أن يكون ما بعد حداثي من النوع التفكيكي أساساً بحيث لا يكون ما بعد استعماري بحق بين المثقفين غير أولئك الذين هم ما بعد الحداثيين أيضاً. وتنفتح نقدية د. محسن جاسم الموسوي للجمع بين الطرح المفهوماتي والأداء القرائي جامعاً بين النظرية والتطبيق ما يؤشر فجوة الترجمة ومؤسساتها العربية وإشكالاتها إذ تندرج جملة عنوانات لم يتح لها الوصول إلى القارئ العربي وقبله الدرس الأكاديمي في دفاعه عن فضائه التقليدي الساكن!! فالنقد الثقافي لازال مغرباً ومغيباً في خارطة النقدية العربية.
تظل الثقافة العربية ثقافة مغلوبة وعند (دي سيرتو) فإن المستهلك يقوم عادة على (إعادة إنتاج) الثقافة الغالبة.
ويسجل (الموسوي) وفق ذلك أن على الثقافة العربية أن تقوم بدورها في أن (تهضم إنتاجياً) الثقافة التي اضطرتها ترغيباً وترهيباً إلى القبول والموافقة، ما يعني إعادة إنتاج العادات والطقوس والتمثلات والصور التي فرضت عليها بأساليب وأشكال تغير مصدرها وجذورها التاريخية .

طيف
(المنطقة المقدسة)

حفريات نقد مابعد الحداثة

محمد علي النصراوي

طيف (المنطقة المقدسة)



عباس خلف علي

لحظة التأسيس :

في صيف عام ١٩٩٤ طرح الناقد والروائي محمد علي النصراوي مفهومه (طيف المنطقة المقدسة) من خلال نشر مقالين أو أكثر ، تتضمن السمات الأساسية لهذا الوليد الذي يعد نقطة تحول في مسار أشتغالات الناقد والخروج عما هو متعارف عليه في استحلاب المعنى من جسد النص ، شانه في ذلك شأن المنقب في الكهوف حين يراوده الحلم قبل أن يكتشف ضالته فيه ، نسبة الأختلاف تفتح دائما شهية الخلاف الذي لا يأتي منسجما مع دورة البحث عن المضمر وإنما يسلك طرقا لا تخلو من حلزونية الأواني المستطرقة في مفازات النص أنها عملية تقصي الغائب من وجوه النص المنسية أو المضللة كدور المنقب الحالم تماما .





في أي نص إبداعي مجاهيل متوارية ، كيف يمكن لنا أن نسلك وجها يدلنا على مقارباتها الزمنية والثقافية والأجتماعية ، تلك التي تلوح بها الأنساق ولاتكشف عنها ، تحتويها ولا تبوح بها علنا ، أنها تتستر بالتضمين في تبادل القيمة بينها وبين التلقي ، أنساق مكتنزة ، مُهابة ، مُثيرة ، استفزازية ، يقول عنها الجرجاني أنها المعاني التي تحتاج إلى فطنة ودراية قبل أن يسلخ الباطن منها عن الظاهر ، يعني أننا أمام منطقة قلقة غير مستقرة أو ثابتة في النص تستدعينا إلى تقصيها وليس التغاضي عنها ، أي مراجعة تشكلها والاستدلال بمواقعها من دون إغفالها وتهميشها ، وهي أيضا تشكلات أطلق عليها عياشي بالبؤر الماكرة التي لاتسمح لنا معاينتها من بعيد إلا بعد أن تؤشر استثناءها لغرض المراجعة وتشخيص دورها في الوظيفة الكلية للكتابة .

هذه النظرة لم تكن مجردة التوصيف عند مناهج الأقدمين أو المحدثين في تتبع حيثيات النص ، ولم تكن أسيرة لثوابت سابقة وإنما بقى الأجترار يتصاعد في المفاهيم النصية بشكل ملفت ، وهي تعيد إلى الأذهان عبارة لا نص ينشأ من فراغ ، لا نص عبثي يبتعد عن تناول التحليل والتأويل ، أنه من الممكن أن يتمرد على نمطيته وشكله ومضمونه ولكنه لا يفلت من زمنه وطبيعته إزاء حركة الواقع ومتغيراته ، أن الأشكال في النصوص هي نماذج مطروحة بالأساس للتداول والفحص والتشخيص ، لأنها براهين القول عند المتكلمين على حد تعبير القرطاجني وهذه الأقوال تحمل أسئلتها معها كما تحمل بنفس المعيار مضمراتها المنضوية تحت شعابها التي تستدعي إلى تعين منزلة المستور منها والمقصي والمعزول .

وبعودة سريعة إلى هدف المقالين آنفي الذكر ..نجد أنهما لحظة انطلاق وتأسيس معرفي ، في لعبة النصوص الماكرة وما تنتجها من انعكاس في صورة الملامح لماقبل التأليف وبعده من جهة ورؤية التلقي من جهة أخرى ، ثم هدف التكريس لذات المفهوم – طيف المنطقة المقدسة – ليشمل مساءلة أوسع في محيط الكتابة ، مساءلة ضمنية حول التأليف والقراءة ومدى تأثيرهما المتبادل في الكشف والتحري عن الماهية واللغز والمعنى ....التي تحيلنا إلى الوظيفة التماثلية في معادلة ما يتحقق من سياق في التأليف وبنفس الجهد مع سياق مايتحقق من القراءة ، حيث يتم من خلالهما التركيب والتفكيك والإعادة للبنى النصية التي تمنحنا صور لاتعد ولاتحصى ، وكان ما يقرأ عاكسا لأشيائنا المنسية وكأنها تعيد دورتها ونراها عبر شاشة مفتوحة تعرض فيها مختلف الأطياف والألوان لحياتنا وماترافقها من أحداث وووقائع يستفزها دائما ذلك البعيد / القريب الآتي من السياق اللفظي للنص ،وهي تنمو وتتصاعد(المقصود هنا اللبنات الحلمية المتصورة في الذهن) على شكل نص مرادف لحقيقة النص السابق وهما في ذلك ، النص السابق المدون أو اللاحق الذهني غير المدون ، هما في الأحرى يتناغمان حول مرجعية اساسية في التخليق ، المؤلف لايريد أن يكون العارف الكلي والمهيمن على الأنساق ويترك السبيل للقاريء أن يدون في سجله ما رأى ..

وهنا يصبح شبح القيمة الجوهرية هي المنطقة المشتركة التي يتقاسمها التأليف مع التلقي في صنع المدونة بشقيها الذهني والنصي في عملية تبادلية وعلائقية مترابطة بينهما .

هذه الغاية دفعت الناقد النصراوي أن يتوغل في رمال مفهوم (المنطقة المقدسة)المتحرك ، موضحا ومبينا ماله وما عليه ، أنه ليس استعلاء على النص ولا أقل منه ، مايعنيه هو قيمة التجربة أو المحاولة في دخول عالم النص بكل تفاعلاته سواء التأليفية التي ترسم لنا المعنى أو التوليدية التي تتحقق من فعل قرائي محايث للنص في إيجاد نوع من التداخل بينهما أو التواشج في منطقة محايده ، وبهذا يختار لنا الناقد مكانا ليس كما ألفناه أنطلوجيا قائما على بعده الوجودي وإنما يقوم على أساس المعنى .

وهكذا تأتي فكرة الكتاب في ضوء التأسيس الذي مهدت له آلية الأسئلة الأولى التي طرحتها بضع مقالات متفرقة ليتركها تحمل ذات المضامين بكل ممكناتها التي تنشد حضور الكلام في تصوره وكتابته في صيغ مداه الساعي عبر –طيف المنطقة المقدسة – التي هي قراءة في حيثيات ماقبل وبعد التأليف المكون لأبعاد الصيرورة النصية من جهة والقارئ من جهة أخرى في عملية استحضار بعدهما المكاني والزماني حول ما أسماه دريدا بالأثر وكيفية انتقال الدلالة من محتوى

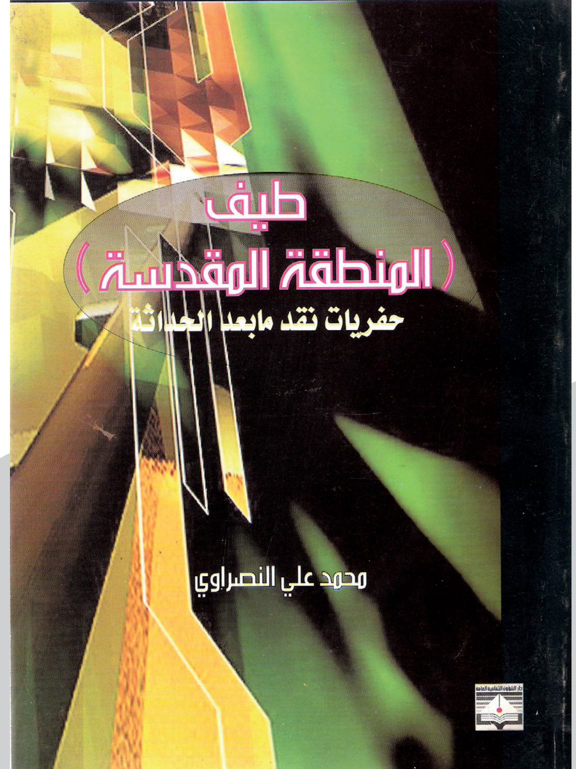



نصي إلى محتوى ذهني وبذا ستكون دورة تتابع هذه الحركة غير السكونية في الانتقال التي تشبه إلى حد ما وصفه جاكوبسن في التوصيل وهو يعين مزايا وخصائص مفهوم التبليغ والمبلغ أو المرسل والمرسل إليه في فعل الرسالة بطبيعتها وتحريرها ومضمونها حتى وصولها ألينا ، وكيف تكون معبئة بتحولات وتداخلات مختلفة عما تفرزه الدلالة بمفهومها العام والخاص من دون أن تختفي علاماتها الوجدانية فينا المنبعثة عن تصورات الزمان والمكان الحاضر والمؤجل فيها ، أي بمعنى تنتقل الكتابة من نسق لفظ / كلام إلى حالة من التكهن والمراودة بوصف الأول محفزاً والتالي عاكساً لأفق الإحالة التي يستعين بها على تشكيل ملامحه الغائبة .

طيف المنطقة المقدسة :

مثلما لم تتبرأ الأسئلة المؤسسة لطبيعة الخوض في صراع المجاهيل وبعدياتها في عالم الكتابة ، كذلك ينقل الكتاب الحاوي لمضامين هذا الطيف شكل هذه الأسئلة عبر منافذ تواجدها في النصوص السابقة ، تلك النصوص التي تروي قيمة حضور المعرفة إزاء ما بلغت إليه الكتابة من مواقع ، ولهذا لا يمكن الإفلات من أسرار ما يكتب بطريقة أو بأخرى من دون أن يدخلنا النص فضاء الصنعة ، ذلك الفضاء الذي يتسع إلى قابلية أظهار المكنون القابع في قيعان لا تستبدل إلا بمعناها ولا يمكن لها أن تظهر إلا بمنسوب لا يخلو من إدراك كنهه ، أنها نصوص تروي فعلها الأستيهامي الذي يسحبنا أو يحيلنا إلى مبتغاه ولكن السؤال الذي يثار هنا أو هناك ، هل أن هذا المبتغى يمكن أن يكون هو الفاعل المؤثر في طبيعتنا لكي نكتشف من خلاله طبيعة الطيف القادر على شحن تصوراتنا ، وهل أن هذا الطيف بالفعل هو المنطقة المقدسة التي تشغل حيزا من التفاعلات العقلية للأحداث ، وهل غياب الأب عن محتوى التجربة الأدبية تتيح للقارئ أقامة بنية افتراضية موازية لعلامات النص ومثيراته أو أن هذا الكتاب يسعى كغيره في طرح الآليات الإجرائية التي تفسر طبيعة المنهج والمفهوم القائمين على اتصالهما بأطر مرجعية ثابتة ، وإن كنا نشك في ذلك ولكن نضعه أحتمالاً في الممكن مازلنا أمام إشكالية الكتابة بأبعادها القرائية والتأليفية وما يتمركز بينهما من تصورات ينتجها الاختلاف والأثر والكتابة الأصلية أي الرؤية التي تصوغ لنا طبيعة ما يكتب من نصوص .

أنه مجرد تساؤل يتبادر إلى الذهن أحيانا ونحن إزاء مواجهة ما نقرأ أو ما تتركه لدينا تلك القراءة على الأقل من انطباع .





الرواية والتاريخ



أحمد بو حسن

واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٦.

ملخص:-

رواية كتاب الأمير :مسالك أبواب الحديد، لواسيني الأعرج، من الروايات القلائل التي كتبت حول الأمير وتاريخه. وهي بذلك من الروايات التاريخية التي يلتقي فيها السرد الروائي بالسرد التاريخي، حيث يبدو فيها التاريخ الواقعي شفافًا خلف لعبة السرد. ويبدو أنّ الكاتب الروائي حاول في عمله أن يقلّص المسافة الفنية بين السرد التاريخي والتخييل السردي، مع ما يستتبع ذلك من مراعاة الصنعة الروائية ومتطلباتها، ومحاولة المحافظة - بقدر أو بآخر- على متطلبات الصنعة التاريخية. وسنقتصر في هذا التقديم على بعض القضايا التي توحي بها قراءة هذه الرواية. وهي قضايا مرتبطة أساسًا بالعلاقة بين السرد الروائي والسرد التاريخي؛ مثل، تأليف الرواية، ولعبة التوازي في الرواية، وشفافية السرد.



١- تأليف الرواية

المقصود بتأليف الرواية هنا كل ما يتعلق ببنائها وتركيبها وصوغها صياغة حكائية وسردية. ذلك أنّ الوصول إلى تلك الصياغة الروائية تَطَلّب تأليف مجموعة من العناصر المختلفة والمتنوعة؛ معظمها مُستمد من الوقائع التاريخية التي وقعت، ومن حياة أشخاص تاريخيين واقعيين. وقوام ذلك التأليف هو مجموعة من المصادر والوثائق المختلفة التي يمكن التأكد منها في عالم الكتابة التاريخية والوثائقية. ناهيك عن المشاكل التي تثيرها مثل هذه الوثائق في تنوعها واختلاف مصادرها الجزائرية والعربية والفرنسية والإنجليزية، إذا ما اقتصرنا على المرجعية الوثائقية التي ألف منها الكاتب روايته، المعتمدة على التاريخ الحديث للجزائر في مرحلة صراع الأمير عبد القادر مع الفرنسيين الغزاة خلال سنوات ١٨٣٢ ـ ١٨٤٧.

وقد فرضت هذه المادة التاريخية المختلفة والمتنوعة على الكاتب أن يبحث عن شكل صوغي تخييلي، يجمع كل تلك المواد والوثائق في سرد روائي يعطى لذلك الزمن التاريخي بعدًا فنيًا يبعده عن التاريخ الحدثي، ويرتبط به في نفس الوقت بمسافة فنية يخلقها ذلك الصوغ الحكائي والسردي الذي قد يقول، أو يحيل على ما يحيل عليه الحدث التاريخي. ولكن قد يتجاوزه ويغنيه ويسائله في نفس الوقت. فكيف ألّف الروائي الباحث واسيني الأعرج رواية كتاب الأمير؟

رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، هي من الروايات الأخيرة لحد الآن في مسار الكتابة الروائية للباحث والروائي الجزائري واسيني الأعرج(١). وهي من الروايات القلائل عن الأمير عبد القادر الجزائري. ذلك أنّ الأمير عبد القادر لم يحظ في السرد الروائي بمثل ما حظي به في السرد التاريخي. بخلاف بعض القادة التاريخيين في العالم العربي أو الأوروبي. ونلقي هنا بهذه الملاحظة للتأمل فيها الآن فقط.

وقد نبادر إلى القول بأنّ رواية واسيني الأعرج تشكّل مرحلة جديدة في كتابته الروائية، لأنّها حاولت أن تقتحم سردًا روائيًا معقدًا، يتماهى مع التاريخ والواقع أحيانًا بشكل أكثر وضوحًا مما هو في رواياته السابقة. فهو يكاد يستمد مادته من التاريخ الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر. ويركز بالخصوص على مسار شخصية تاريخية هامة، في تلك المرحلة، وهي شخصية الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري (٢٦ شتنبر ١٨٠٧- ٢٤ مايو ١٨٨٣)(٢)، في حقبة صراعه مع الفرنسيين الغزاة؛ ما بين ١٨٣٢ و١٨٤٧. ثم حقبة نفيه (أو أسره أو سجنه) في فرنسا؛ ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٣. كما يركز المؤلف كذلك على شخصية دينية مسيحية فرنسية، هي شخصية الأسقف أنطوان – أدولف ديبوش Antoine-Adolphe Dupuch (١٨٠٠-١٨٥٦) (٣)، الأسقف الأول في الجزائر، ما بين ١٨٣٨ و١٨٤٦.

ليست هذه أول مرة يعتمد فيها واسيني الأعرج على تاريخ الجزائر، بل جل رواياته تدور حول الجزائر الحديثة والمعاصرة وتستمد نسغها وإطارها وواقعها من ذلك أيضًا. ولكن الذي يميز هذا العمل الروائي هو الحضور القوي للمادة التاريخية، المتمثلة في الوثائق والكتابات والمراسلات والمصادر المشهود لها في كتابات تاريخ الجزائر في تلك الحقبة، وبالخصوص في تاريخ الأمير عبد القادر، وتاريخ الأسقف الفرنسي ديبوش ، مع بعض الإشارات الدالة على تاريخ فرنسا في ذلك الوقت؛ وبالخصوص ما يتعلق منه بالصراع بين الأمير عبد القادر والفرنسيين. وتتمثل كذلك في قوة لغته السردية التي كانت تخرج من صلب الوقائع التاريخية وترائب السرد التاريخي. أي من الحقائق التاريخية الموثقة، ومن عملية الكتابة التي تحاول رفع تلك الوثائق إلى مستوى التخييل السردي، حتى يكاد يصبح السرد التاريخي شفافا تُرى من ثقوبه الوقائع التاريخية، ويشرئب منه السرد التاريخي. بالإضافة إلى تعقد موضوعها وتعقد العلاقة القائمة بين موضوعاتها التي تؤلف في النهاية صوغها الحكائي والروائي.

الرواية بهذه الصفة المذكورة عمل روائي تطلب من الكاتب جهدًا كبيرًا لتأثيثها بالوثائق والمستندات والرسائل والمصادر. كما تطلب منه بحثًا طويلًا ودقيقًا، وانتقاءً مقصودًا؛ فعالًا ودالًا يخدم القصد الروائي الفني، بعد القصد التاريخي والاجتماعي والديني والإنساني. ولهذا قد يبدو من الصعب تتبع خيوط هذه الرواية ومقاصدها ما لم يتوفر القارئ على قدر معين من المعرفة بالمصادر




المعتمدة عليها، لأنّها " ‘‘رواية –عمل’’ بحث روائي". وقد سماها كتاب الأمير، لأنّ الكتاب هنا يفيد السجل أوالشهادة التي تنصف الأمير. وهي مثل الروايات الكبرى التي تعتمد على التاريخ بهذه الصورة التي وُظّف فيها في هذه الرواية. فهي تدعو القارئ إلى القراءة، والمساهمة في تشييد الرواية ودلالاتها. وتلك ميزة مثل هذه الأعمال الروائية. ولنا في بعض الأعمال الروائية التاريخية الإنسانية ما يدل على ذلك؛ مثل أعمال تولستوي، وبلزاك، وهمنغواي. وفي أعمال بعض المعاصرين؛ مثل الأعمال الروائية لأمبرتو إيكو، وأعمال أمين معلوف، وغيرهم.

ولكي يتمكن الكاتب من تأليف ذلك الكل التاريخي بمختلف مستوياته وعلاقاته المعقدة، لجأ إلى تبني تقنية الكتابة بالمسارات المتوازية. وهي تقنية تقوم على مستويات مختلفة من التوازيات التي تسير جنبًا إلى جنب خلال مسار السرد. ولكنها توازيات تنفتح على العلاقات المعقدة التي يفرضها الصوغ الحكائي، وتفرضها الوقائع التاريخية أيضًا. كما سيفرض هذا التأليف الروائي نوعًا من التناوب في السرد على الطريقة النهرية أحيانًا. وقد أسعفت المؤلف هذه التقنية على تتبع مسار الأمير ومسار ديبوش ومختلف العلاقات المختلفة التي ولدها المساران في جزائر الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر.

لقد قسم الكاتب روايته إلى ثلاثة أبواب كبرى، هي: باب المحن الأولى، وباب أقواس الحكمة، وباب المسالك والمهالك. ويتوزع كل باب على لحظات يتم فيه توزيع السرد وتوجيهه ، وينفتح على الذاكرة بشكل خاص. وعدد هذه الوقفات هو اثنتا عشرة وقفة. كما اتخذ من مكان تاريخي هام ، هو الأميرالية ، وهي بناية قديمة على قدمٍ البحر في ميناء الجزائر العاصمة، اتخذ منها منطلقًا لتوزيع السرد على أميراليات أربع؛ منها ينطلق وإليها يعود ليتوزع من جديد حتى الأميرالية الرابعة الأخيرة. ويلاحظ على هذا التأليف "للكتاب- الرواية" نوع من التدرج في السرد، ونوع من التقسيم المحكم الذي كان يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث التي يكاد يظهر منها التقسيم الثلاثي للحكاية: بداية، وسط نهاية. والتقسيم الأكاديمي في البحث التاريخي كذلك. ألم يُسَمّ روايته بكتاب الأمير؟ الرواية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي.

وخلال هذا التوازي السردي تنفتح الرواية على توازيات أخرى موضوعاتية ومكانية وعقائدية واجتماعية. وقد أدى هذا الوضع الحكائي، الذي يتوخى التأليف بين تلك الأوضاع والمستويات المختلفة والمتنوعة المستمدة من المادة التاريخية إلى القيام بتسريد الوقائع التاريخية، وذلك بشحنها بالمتخيل الكامن في اللغة السردية ولعبتها من جهة، وبفك بعض المفاصل التاريخية من جهة أخرى، بتنسيلها وجعل السرد يتجزأ ويتشظى ليطول أوضاعًا وأماكن وأشخاصًا ولغات دقيقة تنفذ إلى أعماق المشاعر الإنسانية وأحاسيسها، وتنبش في جيوب مهملة في الذاكرة والتاريخ والأشخاص والمواقف ... !

٢ - لعبة التوازي.

نقصد هنا بالتوازي أنّ الرواية قد تحكم في نسجها السردي وجود مسارات متوازية مختلفة. إذ هناك مساران كبيران متوازيان بارزان يَتّبعُهما السرد من بداية الرواية إلى نهايتها. ويقومَ هذا التوازي الأكبر على سرد حياة الأمير عبد القادر الجزائري في حقبة معينة من حياته؛ حقبة مقاومته للمستعمر الفرنسي للجزائر منذ ١٨٣٢، إلى لحظة استسلامه لفرنسا بشروطه الخاصة. ونفيه أو سجنه في فرنسا، ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٣. والتوازي الآخر هو سرد حياة الأسقف الفرنسي المسيحي أنطوان – أدولف ديبوش.

ونجد بمحاذاة هذا المستوى من التوازي بين الحياتين مستويات أخرى من التوازي. منها توازٍ ثانٍ، يتمثل في حياة شخص مجاهد عربي مسلم، وهوَ الأَمير عبد القادر بن محيي الدين الحسني الذي يصل نسبه إلى أهل البيت حسب بعض الروايات. وحياة شخص فرنسي أسقف مسيحي قضى جزءًا من حياته في الجزائر قائمًا فيها على الكنيسة، وعلى الأعمال الخيرية، وقضى الجزء الآخر منها في فرنسا .

والمستوى الثالث من هذا التوازي هو تجربة المنفى. التي عرفها الأمير في فرنسا ثم في تركيا وسورية. ولم تتطرق الرواية إلّا إلى منفاه في فرنسا بشكل خاص. مع الإشارة إلى سفره إلى





تركيا التي ذهب منها إلى دمشق بسورية. كما عرف الأسقف ديبوش بدوره المنفى كذلك، عندما أعفي من مهامه في الجزائر رغمًا عنه، فاضطر إلى الذهاب إلى إيطاليا، ففرنسا، ليضطر مرة أخرى إلى مغادرة فرنسا إلى إسبانيا، ثم يعود إليها في النهاية.

والمستوى الرابع هو وجود وضع استعماري فرنسي متدرج في شراسته، ووجود وضع جزائري متدرج في مقاومته بكل صعوباته وتعقداته الداخلية والخارجية.

والمستوى الخامس هو الموقف الفرنسي من نفي الأمير إلى فرنسا؛ في طولونToulon ، فبو Pau ، ثم في قصر أمبواز في بوردو. وموقف الأمير الذي طالب بتنفيذ فرنسا لوعدها بالسماح له بالذهاب إلى مكة أو عكا (أو تركيا أو سورية). والمستوى السادس هو علاقة الأمير المعقدة ببعض القبائل الجزائرية؛ بأوضاعها الاجتماعية والحربية الموروثة، وعلاقته التي تعقدت في مراحلها الأخيرة مع سلطان المغرب، مولاي عبد الرحمن وأمرائه وولاته. ثم العلاقة المعقدة أكثر أيضًا مع فرنسا، ووضعها المتقلب خلال فترة صراع الأمير مع الفرنسيين.(٤)

والمستوى السابع هو التوازي بين بناء الرواية انطلاقًا من رغبة ديبوش في كتابة رسالة إلى لويس نابليون، يدافع فيها عن الأمير، واحترام فرنسا لكلمتها وشرفها بإطلاق سراح الأمير. وبين سرد الأحداث أو انفتاح الرسالة على الأحداث التي يريد ديبوش التدقيق فيها، وإقناع الفرنسيين بما فعل الأمير، وبراءته مما حصل، أحيانًا، أثناء حروبه مع فرنسا. وعندما يكون ديبوش قد استوفى كل دقائق الأحداث الدالة على لسان الأمير، وهي التي يريد عرضها على لسان لويس نابليون، تكون الرواية قد وصلت إلى نهايتها أيضًا. هناك علاقة بين الرسالة وتصور بناء الرواية. وكأن الرواية "رسالة"، أو "مرافعة"، للدفاع عن الأمير أمام لويس نابليون. وواضح هنا أنّ الرواية قد اعتمدت على هذه "الوثيقة-الرسالة" التي صدرت في كتيب بعنوان: عبد القادر في قصر أمبواز، مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية. بقلم مونسينيور أنطوان-أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق. الطبع والليتوغرافيا ل.: ح.فاي. شارع سان كاترين، ١٣٩. أفريل ١٨٤٩. (الرواية . ص. ٢٠). ولهذه "الوثيقة-الرسالة" عدة طبعات بالفرنسية في شكل كتيب صغير، مؤلف من١٢٥ صفحة(٥).

وهناك مستوى آخر يصاحب الرواية ويسير مع الرسالة الرواية، وهو المستوى الذي يحُث فيه الأسقف ديبوش الأميرَ على الإعتراف. وذلك من خلال سرد الرواية للوقائع التي عرفها الأمير مع الفرنسيين في الجزائر من خلال الأسئلة التي يلقيها على الأمير، ويطلب منه أن يجيبه عنها بصراحة. لا شك أنّ هذا السلوك نابع من صميم التصور المسيحي الذي يتقنه الأسقف ديبوش. وكذلك روح الصراحة التي يظن أنّها قد تُطَهِّرُ الأمير مما افتُرِيَ عليه من طرف الفرنسيين. وكأنّ الرواية، بحكم تحكّم الأسقف في السرد، قد وجه الرواية بهذه الروح المسيحية التطهيرية، التي يقوم بها مع الأمير لتُغفَرَ ذنوبه. وكأن الأمير هنا في مقام الإعتراف بالذنب وطلب صكوك الغفران... !

يبدو أنّ هذه الأوضاع المتوازية والمتداخلة، هي التي فرضت على الكاتب أن يقرأ كثيرًا عن مختلف هذه المستويات، ويحاول تركيبها في صوغ سردي وروائي محكم. وقد فرض عليه هذا الوضع التاريخي أن يلتزم التتبع التاريخي (الكرونولوجي) الدقيق أحيانًا، بحيث يكون ذلك الخيط التتابعي للأحداث منسجمًا مع ما يمليه الواقع التاريخي لمسار تاريخ عبد القادر. ويكون ذلك التتابع التاريخي هو الممسك بتوزيع السرد في الرواية. ولهذا غالبًا ما نجد التأكيد في بداية كل مرحلة سردية في الرواية على تواريخ معينة دقيقة وغير وهمية. لاحظوا أنّنا هنا أمام صنعة التاريخ في يد صانع روائي. ولم ينقص هذه الرواية إلّا الهوامش التي تشير إلى توثيق المصادر والمراجع والوثائق.

غير أنّ الكاتب لكي يؤلف روايته من كل هذه التوازيات والعلاقات المعقدة، نجده يدخل في محاولة تجريب كتابة جديدة، قد تكون هي القادرة وحدها على استيعاب ذلك البناء، وذلك الصوغ الروائي. فقد وجد الكاتب نفسه أمام اختيارات فنية سردية صعبة؛ إمّا أن يكتب رواية تاريخية كلاسيكية؛ تركز على البطل والأحداث الكبرى، ممجدة للبطولات الأميرية. وممجدة للروح الإنسانية للأسقف ديبوش، ولكنها منفرة ومحطمة من



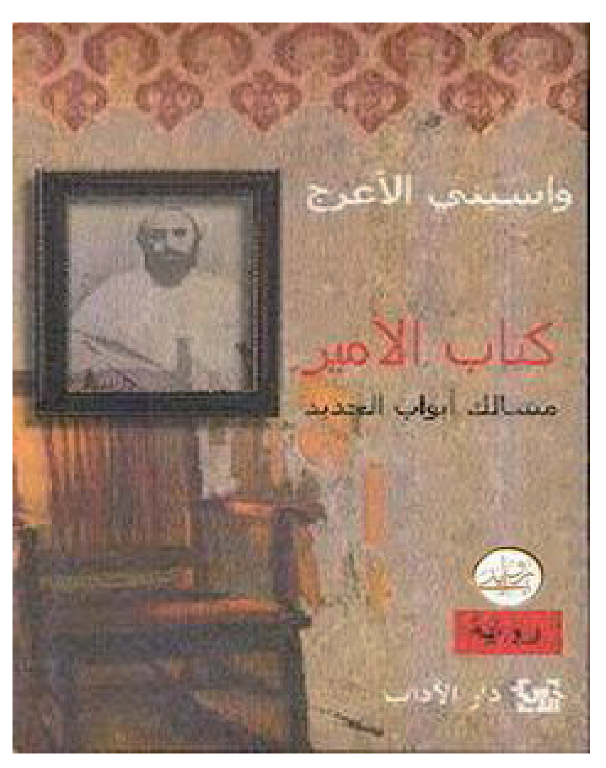

سلوك القبائل والعامة، وسلوك العناصر الخارجية، أو يطور أدواته وتصوراته للكتابة السردية التي تتعامل مع التاريخ. الواقع، إنّ كل متمعن في الصوغ الحكائي لهذه الرواية سيلاحظ أنّ الكاتب لم يسلك ذلك الاختيار الكلاسيكي التقليدي، وإنّما حاول تمثل بعض منجزات "رواية ما بعد الحداثة"، كما نَظّر لها النقد التاريخي الأمريكي والأوروبي؛ أمثال هايدن وايت، ولاكابرا، وهاتشيون، وبول فين، وبول ريكور، وغيرهم، في تعاملهم الجديد مع التاريخ، والسرد التاريخي والسرد الروائي في النهاية. وميزة هذا التصور الحداثي هو التقريب بين السرد التاريخي والسرد الروائي.

لقد حاول واسيني الأعرج هنا أن يقدم سردًا جديدًا، ورواية تاريخية مختلفة عن الرواية التاريخية الكلاسيكية التي أشرنا إلى بعض خصائصها، مع الإشارة إلى الصعوبات التي ستعتري الكاتب في الصوغ الحكائي لمختلف المواد التاريخية، وبالخصوص الوثائق التاريخية والوقائع التاريخية؛ من حيث دمج التناص السردي مع التناص التاريخي. ونقصد بهذا النوع من التناص علاقة "النص-الوثيقة" التاريخية بالنص التاريخي السردي داخل الرواية. ولكنه سرد يقلص المسافة بين التاريخ والرواية كما سنرى فيما بعد. وكذلك بعض المشاكل التي يثيرها انتقاء الوقائع والأحداث، وعدم مراعاة تعقد بعض الأحداث في مستواها التاريخي، ثم اختلاق بعض الأوصاف غير التاريخية.

٣ - شفافية السرد

الرواية والتاريخ مصطلحان تاريخيان لغويان، رضعا من ثدي واحد هو الخبر. هما مرهونان ببعد تاريخي متغير. وقد تأثرت كل من الكتابة التاريخية والرواية التاريخية ببعضهما البعض في القرن التاسع عشر. ثم تطورت الرواية التاريخية في اتجاه أشكال روائية أخرى، واتخذ التاريخ أشكاله المتنوعة بدوره. ولكنّ هذه العلاقة الزمنية واللغوية والسردية مازالت تسكنهما بدرجة أو بأخرى. وليس غرضنا هنا أن نفصّل القول في علاقة هذين السردين التاريخي والروائي، ولكن أن نتبين في نص كتاب الأميربالخصوص، هذه العلاقة التي أشرنا إلى تأليفها الذي يفرض علينا توضيح تلك العلاقة.

لمّا كان الكاتب واسيني الأعرج قد اعتمد على مجموعة من الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية؛ وهي نصوص ووثائق لها مظانّها وأصحابها، ويمكن التحقق منها في أصولها المحفوظة، مثل رسالة ديبوش إلى لويس نابليون، وحياة أنطوان-أدولف ديبوش، وتحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وحياة الأمير عبد القادر لشارل هنري تشرشل، وغيرها من المصادر الكثيرة؛ الفرنسية والعربية التي تحيل عليها مجموعة من النصوص التاريخية التي وظِّفت في الرواية، فإنّ السرد



التاريخي كان حاضرًا في الرواية بهذه الصفة، الوثيقة أو الرسالة أو النص التاريخي المتنوع. ولعل احتفاظ الرواية ببعض النصوص والوثائق باللغة الفرنسية يدل بدوره على التأكيد على توثيقية السرد.

غير أنّ هذه المادة التاريخية الموثقة لمّا استعملها الكاتب في الرواية قد انتقلت من مستوى الوثيقة بالمعنى التاريخي إلى مستوى النص-السرد الروائي الذي يساعد التخييل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودًا وكيانًا واقعيًا. ثم الذهاب بعيدًا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمية والعميقة جدًا. فالسرد الروائي عندما

يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجحة، لا يختزل التاريخ، ولكنّه يكشف مهملاته ومنسياته، وأحيانًا يبدد بعض شكوكه. وأحيانًا يسقط في المحظور التاريخي، ويخرج التخييل عن معقوليته التي تحرّف الوقائع والأحداث التاريخية.

٤- كيف تشتغل الوثيقة التاريخية في السرد الروائي؟

ما هي الوثيقة التاريخية؟ قد يكون بندتو كروتشيه أحد من جمع أهم المفاهيم المختلفة التي عرفها مفهوم الوثيقة. وقد تبنى المؤرخ عبد الله العروي ذلك المفهوم ونقله عنه في الفقرة الآتية: "يعنى المؤرخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الديبلوماسية، إلخ. ولا شك أنّ هذه تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنّها من جهة ثانية تمثل شهادات عن واقع، ومن هذا المنظور يجب أن تضاف إلى أقوال الشهود. كما أنّ الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين. مهما استخففنا بها كروايات، فإنّها تحتفظ، بمجرد كونها رواية، بقيمتها كشهادة"(٦).

لو حاولنا تقصي الوثائق التي استعملها الكاتب في الرواية التي اكتست في الرواية صبغة نصية بحكم تسريدها، لوجدناها ماثلة في مختلف مراحل الرواية وفي مختلف الوقفات التي اعتمدتها الرواية في مَرْحَلَتِها – تقطيع السرد إلى مراحل- للسرد، وبخاصة تلك التي تنفتح على الذاكرة وتستعرض مختلف المواقف والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار وغيرها. لنأخذ مثلًا، خطب الأمير وبيعته، ورسائله إلى القبائل، ورسائله إلى الفرنسيين، أو إلى خلفائه، أو إلى السلطان المغربي، أو إلى العلماء، أو أجوبته عن أسئلة الأوروبيين في بعض القضايا الدينية، أو مراسلاته مع الأسقف أنطوان- أدولف ديبوش، بل ووصية ديبوش نفسها، وكلمة نابليون بتحرير الأمير أو كلمة الأمير في حق نابليون، أو كلمة تعهده له بعدم الإضرار بالمصالح الفرنسية، وعدم حمل السلاح ضدها. إنّها كلها كتابات موثقة. لها مصدرها التاريخي الموثق، سواء في كتب الأمير، مثل، التحفة أو المخطوط الكبير، أو في أشعاره، أو في كتابات الذين اهتموا بحياته؛ سواء في حياته أو بعدها، أمثال، بيلمار، وشارل هنري تشرشل. وبول أزان، وبرونو إتيين. والمؤرخين الجزائريين، مثل، أبي القاسم سعد الله، ويحيى بوعزيز. ومحمد السيد محمد الوزير، وبديعة الحسني الجزائري، وغيرهم. أو الكتب والأبحاث العلمية التي اهتمت بتاريخ وثقافة الجزائر الحديثة.

هل يمكن تحديد المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الكاتب في كتابته لرواية الأمير؟ من الصعب الجزم في هذا الموضوع، لأنّ مثل هذا التحديد قد يقتل الكتابة والقراءة في الوقت نفسه، بل ويقتل متعة التخييل الفني. ولكن الذي يمكن أن نشير إليه في هذه المسألة، هو أنّ الكاتب قد اعتمد على منظومتين مرجعيتين أساسيتين: إحداهما خاصة بالأمير عبد القادر، وثانيتهما خاصة بالأسقف مونسينيور ديبوش. علمًا بأنّ الرواية تقدم لنا الأمير من خلال الأسقف الفرنسي المسيحي. وربما هذا هو الجانب الطريف والجديد في التعامل مع الأمير تاريخيًا وروائيًا.

عندما نمعن النظر في المادة التاريخية للرواية، وللمستويات السردية التي تألفت منها، وبصوغها الحكائي، نجدها قد انطلقت مع وصول رفات الأسقف ديبوش إلى الجزائر العاصمة من فرنسا في ٢٨ يوليوز من سنة ١٨٦٤، بعد ثماني سنوات من وفاته، سنة ١٨٥٦، ليدفن في الجزائر. وبذلك يتم تنفيذ صديقه جون موبي لوصيته. وقد ترددت هذه الوصية في الرواية، والكتب التي تحدثت عن حياة ديبوش تؤكد ذلك. ولنأخذ هذه الوصية-الوثيقة كما جاءت في الرواية كمثال على السرد التاريخي وكيف يتحول إلى سرد روائي. تقول الوصية: "لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين إلى هيبونة، آه! لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد عظامي نحوتلك الأرض [الجزائر] الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله. لو أستطيع أن أنطق سأقول لمن يغمض عيني للمرة الأخيرة : Redde ossa mea meis [أي افعلوا مثلي] لو فقط..." (ص٢٣٣).

هذه الوثيقة مثبتة بالفرنسية في كتاب عن حياة ديبوش، بعنوان:

Vie de Mgr DUPUCH, Premier Evéque D'Alger par M. l'Abbé E. Pioneau.

وقد جاءت فيه بالصيغة الآتية التي ترجمها الكاتب في الرواية بالصيغة المذكورة، وهي:





J'ai apporté, écrit-il, les » ossements d'Augustin à Hippone... Ah ! si après que je me serai endormi à mon tour, je pouvais espérer que les miens retourneront vers cette terre si tendrement aimée, vers ceux que le Seigneur m'avait donnés ! Si j'osais, je dirais ici d'avance à celui qui me doit fermer mes yeux : Redde ossa mea meis

لننظر الآن إلى هذه الوثيقة التاريخية، مثلًا، كيف سُرِّدت في الرواية، أي: كيف انتقلت من وثيقة تارِيخية-شهادة، لها مفهومها وأعرافها القانونية أحيانًا، ولها أثرها التاريخي والاجتماعي والديني إلى نسق سردي جمالي نتج عنها كتابة روائية. فهي في عرف علم السرد حافز على إنتاج السرد والدفع به لينتج خطابًا. وهي المتحكمة في لا وعي الكاتب وفي السارد الذي جعلها منطلقًا للسرد، وللعمل الروائي كله. وبذلك كانت حافزًا إلى استدعاء حياة الأمير عبد القادر، واستدعاء ذاكرته ليحكي لنا ما حصل له مع الفرنسيين أثناء مقاومته لهم. وربما كشفت هذه الوصية- الوثيقة عن خلفيات أخرى غير واضحة عندما نتعامل معها كوثيقة تاريخية بحتة، معزولة عن السياق السردي الذي نسجه الكاتب.

الوثيقة هنا لها مؤلفها التاريخي، هو مونسنيور ديبوش، ولها مؤلفها الروائي هو السارد في الرواية، هو السارد ديبوش. وهنا نلاحظ الفرق بين ديبوش المنتج للنص التاريخي، وبين ديبوش المنتج للسرد في الرواية. لقد استطاع الكاتب عبر السارد، الذي كان هو جون موبي في الأصل، ولكن ترك ديبوش يقوم بتوزيع السرد في اتجاهات كان يرغب فيها ليصل السرد إلى مبتغاه، أن ينشئ لنا "كتابًا-نصًا روائيًا" يحقق فيه رغبته الإنسانية.

إنّ هذه الوصية لمّا عزلها الكاتب عن صاحبها الأصلي ديبوش مؤلفها، وسلمها في يد السارد ديبوش تكون قد انتقلت من مجال الوثيقة التاريخية إلى مجال الخطاب السردي؛ لأنّ دلالتها ستنفتح آنذاك على احتمالات ومقاصد أخرى يفرضها النسق السردي. وهي وجهة السرد داخل الرواية. ووجهة السرد هذه لا تكتفي بالقيام بتنفيذ الوصية ونقل رفات ديبوش إلى الجزائر، مثلما نقل هو ذراع القديس أوغسطين من إيطاليا إلى هيبونة، عنابة، في الجزائر. وبالتالي يكون صديقه جون موبي والقائمون بالكنيسة في بوردو وفي فرنسا قد أرضوا ضمائرهم واستراحوا، كما يقتضي ذلك روح الوصية- الوثيقة التاريخية في عرفها الديني والإنساني. وإنّما تفتح عوالم الرواية وعالم الأمير، الخفية منها بالخصوص.

وحتى لو كانت هذه الوصية قد احتفظت هنا بكل تلك الدلالات التاريخية، فإنّها قد تجاوزتها إلى كونها قد حرّكت في الكاتب أبعادًا جمالية حكائية وتخييلية. ثم جعلته يقدم لنا لوحات فنية متخيلة في البحر والطبيعة وداخل النفوس في صراعاتها التي تولدت عنها مشاعر الإحساس بالقوة الفرنسية وغطرستها، ومشاعر الحميّة الوطنية والدينية عند الأمير وسكان الجزائر. وكذلك الإحساس بالذنب واحترام شرف الكلمة عند ديبوش الذي يدافع عن ذلك حفاظًا على شرف دولته. وهكذا نرى أنّ السرد قد انفتح على عوالم صغرى داخل النفس الإنسانية عند المسيحي وعند المسلم على السواء. ومن ثم تم تناسل العلاقة الإنسانية بين مختلف الديانات. وتلك كانت رغبة الأسقف ديبوش الدينية العميقة في محاولة إقناع الأمير بدينه. ولكن الأمير قام بالتجربة الروحية استجابة لديبوش، ولكنه اقتنع بسلامة عقيدته الدينية الإسلامية العميقة. وكثيرًا ما تعرض السرد في الرواية إلى التشابهات الإنسانية بين العالم المسيحي والعالم الإسلامي، سواء في الحرب أو في السلم.

لقد كشفت هذه الوثيقة عند تسريدها في الرواية عن الدور الذي كان يقوم به الأسقف ديبوش من أجل دينه المسيحي ومن أجل الفقراء والمحتاجين في الجزائر. وله كتابات عن الديانة المسيحية في أفريقيا، بل كثيرًا ما كان السارد ديبوش يُنطق الأسقف المسيحي ديبوش، إذ كان يتمنى في قرارة نفسه أن يصبح الأمير مسيحيًا، فيقوم بحلم يقظة يرى فيه الأمير أمام البابا يعمده في الفاتكان...! يقول السارد: "في تلك اللحظة رأى مونسينيور ديبوش الأمير وهو يركب بصحبته القطار المتجه إلى روما ليلقى التعميد من يدي البابا الأكبر. فكل النقاشات التي دارت بينهما كانت معطرة بآمال





كبيرة وبعطر شرقي تصعب مقاومته".(ص٥١)
ومثل هذا الكشف لا تقوله الوثيقة التاريخية الوصية في حد ذاتها، وإنّما جرها السرد في الرواية لتفصح عن ذلك. ولكن حتى هذا الحلم نجد له ما يبرره في الكتابات التاريخية عن ديبوش. ولكنّ المؤرخ لا يعتد بأحلام اليقظة، ولكن السرد الروائي يوظفها. وعندما تعبر لنا الرواية عن هذه النوازع الإنسانية، يمكن القول بأنّ الكاتب استطاع أن يُشغل النص- الوثيقة الوصية تشغيلًا فنيًا، كشف به عن عمق النفس البشرية، ومقاصدها العميقة التي قد لا تفضح عنها الوثيقة في سياقها التاريخي. وعندما نتعرف جيدًا على حياة ديبوش في بعض المصادر نجده مخلصًا لعقيدته المسيحية، بل كان يرى بأنّ احتلال الجزائر دينيًا قد ينجح أكثر من احتلالها عسكريًا، أو أنّه يجب التركيز على الجانب الديني أيضًا وليس الجانب العسكري فقط؛ أي يجب أن يصاحب الإنجيل والصليب كلٌ من السياسة والسيف(٧)، وبخاصة في المراحل الأولى لاستعمار الجزائر. ولكن قد تفصح هذه الوثيقة عن كل ذلك عند المؤرخ أيضًا، ولكن من المؤكد أنّه سيكون بوقع أوطعم آخر ومختلف. وذلك الوقع والطعم والمعنى، هو ما يميز الرواية عن التاريخ. الواقع أنّ الرواية مشحونة بالوثائق والشهادات التاريخية الهامة. وقد تعرض بنوع من التتابع التاريخي المنتقى بمنتهى الدقة، فعلًا. فقد تعرضت الرواية إلى أهم المعارك التي خاضها الأمير، ولكن ليس كلها، لأنّ الأمير خاض حوالي ثلاث وثلاثين معركة مع الفرنسيين، وحوالي أربع وثلاثّين معركة مع القبائل . ولهذا حاولت الرواية أن تنتقي بعضًا من هذه أو تلك. لا شك أنّ من أهم الأحداث التي عُرف بها تاريخ الأمير هو بناؤه لمدينة "تاكدامت"، لتكون عاصمة إمارته، بعد قضاء الفرنسيين على عاصمته الأولى مدينة معسكر. ثم اهتداؤه بعد ذلك إلى تبني مفهوم الزمالة. وهي في الأصل قبيلة في غرب الجزائر. والزمالة هي القبيلة المتنقلة أو العاصمة المتنقلة. تجمع بين القبائل ومفهوم الترحال ومفهوم الهجرة في نفس الوقت.
لقد حاولت الرواية أن ترسم لنا صورًا دالة عن تلك الأحداث، تعرّض لها المؤرخون، بل هي مشهورة في تاريخ الأمير عبد القادر. غير أنّ الرواية بحكم السرد والوصف والتخييل أخرجتها من عالم الأحداث والشهادات التاريخية إلى عالم التخييل الذي يترك للقارئ حرية تخييلها وتصورها. وربما كان الكاتب ينظر هنا إلى الكتابة السينمائية البصرية والحركية. ولذلك نجد مثل هذه الأحداث في الرواية، وهي غنية بها، صالحة لأن تكون مصدرًا جيدًا للكتابة السينمائية. الرواية بهذه الصفة المذكورة قابلة لأن تكون عملًا سينمائيًا هامًا. وقد استعان الكاتب في نقل صورة عن بعض هذه الأحداث ببعض الوثائق التي قلما يستغلها المؤرخون، وهي اللوحة الفنية. فقد حفظت ريشة الفنان هوراس فيرني الرسام العسكري الذي احتفظ لنا بصورة عن الهجوم على الزمالة من جانب الفرنسيين، -وكذلك رسم لوحة عن معركة وادي إيسلي سنة ١٨٤٤-، وقد شاهدها الأمير في قصر فرساي لما زار باريس، مباشرة بعد إطلاق سراحه. وعلق عليها قائلًا، بأنّهم يرسمون انتصاراتهم فقط، ولا يرسمون هزائمهم (ص٥٨٣).
ولمّا كان الكاتب قد اعتمد على انتقاء الأحداث في روايته، وهذا أمر طبيعي في العملية الإبداعية. إلّا أنّه قد يتجاوز مهمته الفنية في ذلك الانتقاء، عندما تتعارض كتابته السردية مع الواقع التاريخي الموثق. من ذلك مثلًا طريقة معالجة الرواية لعلاقة الأمير مع السلطان المغربي، ولاسيما في المراحل الأخيرة من الرواية، التي تصادف المراحل الأخيرة أيضًا من حياة الأمير الحربية، لمّا دخلت الرواية إلى الأراضي المغربية في الشمال الشرقي، في نواحي ملوية وبني يزناسن. لقد عرفت العلاقة بين السلطان مولاي عبد الرحمن وأمرائه وولاته، في هذه المرحلة فتورًا، بل توترًا، لأسباب معقدة جدًا، حسب المؤرخين أنفسهم. ولكن المعالجة السردية لم تستطع إبراز ذلك التعقد الذي نجحت فيه عندما تعلق الأمر بتعقد علاقة الأمير مع الفرنسيين. مع التذكير بأنّ الرواية قد أشارت إلى المساعدات المغربية للأمير في مقاومته للفرنسيين ولبعض المنشقين عنه.
والملاحظ أنّ الرواية في بعض لحظاتها من مراحلها الأخيرة، قد جعلت السرد يتجه نحو تكوين صورة مختزلة عن أوضاع معقدة جدًا. بل تجاوزت ذلك إلى اختلاق صفات لم نجدها عند أهم الذين تحدثوا عن العلاقة بين السلطان المغربي والأمير. وهي وصف الأمير محمد بن السلطان عبد الرحمن بـ "العَكّون"




(ص٣٨٥) وهي صفة تفيد الإنسان الأبله الذي لا يفهم في الأمور شيئًا. علمًا بأنّ المصادر التاريخية المعروفة عن الأمير لم تشر إلى ذلك، وقد تكون من اختلاق الكاتب. كما أنّ أخلاق الأمير عبد القادر، وسلوكه وحسن منطقه وثقافته وتعففه، لا تسمح له بمثل ذلك التوصيف. ولكنّ معظم الذين يُعدون عمدة في تاريخ الأمير، أو في تاريخ السلطان مولاي عبد الرحمن، أو محمد بن عبد الرحمن نفسه، لا يذكرون ذلك.

الخلاصة

حاولنا في هذا التقديم أن نوضح أهمية السرد التاريخي، كما عبرت عنه رواية كتاب الأمير، الذي يحاول أن يقرب المسافة بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية. ورأينا كيف تتحول الوثيقة التاريخية إلى نص سردي روائي يخدم مسار السرد فيها. كما كشفنا عن شفافية السرد الروائي الذي يحاول الاحتفاظ بكل مقومات الوثيقة ولا يحورها إلّا بالقدر الذي يخدم السرد. فرأينا بأنّ الكاتب قد بذل جهدًا كبيرًا في جمع الوثائق التي أثّث بها السرد الروائي، حتى أنّنا وصفنا هذا العمل بأنّه يدخل في الكتابات الروائية التاريخية الحداثية، هدفها هو دفع الوقائع والأحداث والوثائق التاريخية لتكشف أكثر عن المناطق المجهولة في الوثائق وفي الأحداث التاريخية. كل ذلك وفق صوغ حكائي يسمح بالتخييل لينفتح أكثر على العوالم الإنسانية الدفينة في العلاقة بين الأشخاص والديانات والثقافات. وذلك ما عبرت عنه الرواية في مختلف مراحلها وفي لغاتها المتألقة ووثائقها الغنية والمتعددة والمتنوعة. والرواية في النهاية جديرة بالقراءة، لأنّها حركت وكشفت عما يختزنه تاريخنا المغربي والعربي والإسلامي من مخزون غني بالأحداث والأبطال والظواهر الإنسانية التي يمكن للسرد العربي أن يوظفها لإغناء كتابتنا السردية غنى تاريخنا وحضارتنا.

الهوامش:

١- واسني الأعرج، روائي وأستاذ باحث في كل من جامعة الجزائر العاصمة، وجامعة السوربون بباريس. بدأ مسيرته الروائية منذ الثمانينات من القرن الماضي. وأصدر حوالي ثلاث عشرة رواية قبل رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، وهي:

البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق-الجزائر، ١٩٨٠. وقائع الأحذية الخشنة، بيروت، ١٩٨١. ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، ١٩٨٢. نوار اللوز، بيروت، ١٩٨٣. مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت، ١٩٨٤.ضمير الغائب، دمشق، ١٩٩٠. الليلة السابعة بعد الألف: رمل المابة، دمشق-الجزائر، ١٩٩٣. الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية، دمشق، ٢٠٠٢. سيدة المقام، ألمانيا/ الجزائر دار الجمل، ١٩٩٥. حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، ١٩٩٦- الطبعة العربية ١٩٩٩. ذاكرة الماء، ألمانيا، دار الجمل، ١٩٩٧. مرايا الضرير، باريس، ١٩٩٨. شرفات بحر الشمال، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠١.

٢ـ هناك مصادر ومراجع كثيرة عن حياة الأمير عبد القادر الجزائري. نذكر منها بالخصوص تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وضعه الأمير محمد بن عبد القادر ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٠٣، بالإسكندرية. والطبعة الثانية ، جزءان، قام بشرحها والتعليق عليها الدكتور ممدوح حقي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، ١٩٦٦. وكتاب،الأمير عبد القادر، لشارل- هنري تشرشل (بالإنجليزية، سنة ١٨٦٧). ترجمه إلى العربية وقدم له وعلق عليه، الدكتور أبو القاسم سعد الله. ظهرت منه ثلاث طبعات: الطبعة الأخيرة، عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤. أما الطبعة الأولى فظهرت سنة ١٩٧٤. وكتاب، محمد السيد محمد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري: ثقافته وأثرها قي أدبه، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ،١٩٨٦. وهناك كتب كثيرة عن الأمير، نذكر منها بالخصوص كتاب بول أزان (بالفرنسية).

٣-أذكر هنا كتابًا هامًا عن ديبوش، وهو: Vie de Mgr. DUPUCH, Premier Evéque d'Alger, par M. l'Abée E. Pioneau, .Bordeaux, 1866

٤- إبراهيم ياسين، موقف المغرب من الاحتلال الفرنسي للجزائر: ١٨٣٠-١٨٧٤، رسالة جامعية مرقونة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط -أكدال، ١٩٨٧. تحت رقم ر.ج. ٩٦٤،٠٢.

Dupuch A.A (Monseigneur), Abd 5-el Qader au château d'Amboise, Bordeaux, Imprimerie Faye 1849, .p125

٦- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الجزء الأول، الألفاظ والمذاهب ، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٨١.

٧- حياة ديبوش المذكور، ص.X



أستحضار شبح (المنطقة المقدّسة) .. قراءة في كتاب (مدينة الزعفران)





محمد علي النصراوي

إنّ المرتكزات الأساسية التي يمكن أن ننطلق منها هو ملاحظتنا أنّ القاص (عباس خلف علي) قد طرح مشروعه هذا (مدينة الزعفران) بصفته كتابًا قصصيًا و ليس مجموعة قصصية . إنّ عدم وضع مشروعه هذا تحت أي خيمة تجنيسية معينة يعدّ المعيار الأول لبلورة رؤيا القاص الشاملة .

إذن كيف استطاع القاص أن يستثمر فضاء الرؤيا..؟ و ماذا يستدعي لنا مفهوم (الرؤيا) ..؟

(تقرن معجمات اللغة الرؤيا بالحلم ، إذ تحدد معناها بما يراه النائم في منامه . لكن بعضها يثبت للرؤيا معنى رؤية العين ساعة اليقظة أيضا مستشهدة بما ذكره ابن برّي و الفرّاء من الشعر و بما ورد في القرآن من آي الذكر الحكيم . من هنا تصبح الرؤيا أعم في دلالتها من الحلم و اشمل في معناها منه ، وهو ما يجعلها أكثر ملاءمة للتوظيف الفني)(١) . ومن هذا المنطلق قام القاص باستثمار الرؤيا فنيًا في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءً جامعًا لمتوالياته - بدلا عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصًا متفرقة - هو كسرالسياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إنّ صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي .





إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي ، يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بُنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالـم حقيقي . و هذا ما يستدعي مفهوم آخر أكثر دقة لاحتواء (الكتاب / النص) ، ألا و هو (المنطقة المقدّسة) الخاصة بالكتاب ، لأن هذه المنطقة تتشكل و تتكون من جرّاء اللقاء التفاعلي بين نص المنشئ و القارئ على خلق منطقة للتصادم المعرفي فإنّ هذه المنطقة هي بمثابة المجال الشبحي المخلّق على تكوين (عالم مفترض) ، لذا فإنّ التجميع الرؤيوي لهذه الوحدات يشكل لدينا شبح (المنطقة المقدّسة) و هو عالم (مدينة الزعفران) المخلّقة .

ومن هنا نقول: إنّ هذا المجال المخلّق قد هيأ لنا الخريطة السردية كوعاء مكاني معبأ بمثيرات موضوعية و معرفية تؤثث عالم هذه المدينـة . إذن كيف تسنى للقاص أن يجعل من عمله هذا وعاءً مكانيًا يحـوي في داخله بصماته الشبـحية التي تدلّل على وجود أثر لهذه المدينة .. ؟

في البدء و نحن نتتبع مثيراته الموجّهة نحو تشكيل هذا المجال الشبحي / المخلّق بصفته البنية الافتراضية لاحتواء عالم النص ، فإنّ هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يُعدّ النواة الانشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإنّ هـذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لاستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقح معها معرفيًا .

وفي ضوء هذا المنطلق و إذا ما أردنا أن نعرف ما هي المواد الأولية التي وظّفها القاص كنصوص سابقة على نصه ..؟ نلاحظ أنّ القاص استخدم نوعًا من التناصات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجـة من عام- ١٢٥٨هجرية ،الموافق١٠/ ينايرمن عام ١٨٤٢م . و قد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانيـة (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسـوار المدينة نتيجة القصف المركز من مدافعه الموجهة نحوها .

إذن ماذا عمل القاص (عباس خلف علي) في كتابه (مدينة الزعفران) ..؟

لقد عمل على تذويب هذه الواقعة و امتصاصها داخل نسيجه القصصي من أجل خلق رؤى متعددة - هو تتبع أثر معالم المدينة .إنّ ذكاء القاص جعله يقف عند شخصية (إبراهيم الزعفراني) متفحصًا إياها من الداخل و ذلك لسببين أساسيين هما : -

١/ إنّ الوثائق العثمانية تؤكد أنّ شخصية (إبراهيم الزعفراني) هو أحد (اليارمزيين) و (اليارمزي) في اللغة التركية تعني (الشقاة) - أي بالمعنى الدارج (الشقاوة) - قد كوّن عصابة كبيرة من قطاع الطرق الخارجين عن القانون .

٢/ إنّ شخصية (إبراهيم الزعفراني) تحمل في داخلها بــذرة (زعيم وطني) قام بجمع جماعة من الرجال الأشـدّاء لحماية المدينة ضد الاستعمار العثماني . و ذلك من خلال التدوين الشفاهي المتكوّن على شكل بنيات ذهنية مطمورة في عقول الناس المعمرين و الذين كانوا شاهد عيان على هذه الواقعة .

هذا الاختلاف في شخصية (الزعفراني) شكّل لدى القـاص (جينه المعرفي) على تخليق وحدة ثنائية ، تلك التي كانت بمثابة النواة الانشـطارية الأولى لتكوين هذا المجال الشبحي/ المخلّق لهذه





المدينة . أي بمعنى أنّ هذا التناقض الحاصل في هذا (الجين المعرفي) قد زعزع اليقين في عقول الناس البسطاء بين مؤيد و محب له من جهة و بين كاره له بصفته سببًا في واقعة (غدير دم/ حصار المدينة) .

أمّا شخصية (سليمان ميراخور) – الذي أسماه المؤلف بـ(المناخوري) – (بوصفه أول من اعتدى على حرمة المدينة واستباحها ثلاثة أيام – بصفته قائدًا عسكريًا عثمانيًا) – هي شخصية تحمل في داخلها عناصر الشر ، لأنّه حينما دخل المدينة قتل الأبرياء العزّل من الشيوخ و الأطفال و الحوامل .....(٢) .

إذن أصبح لدى القاص قطبان متناقضان ، ندّان ، يحمل أحدهما الخير بينما يحمل الثاني عنصر الشر ،و اللذان يعدّان الركيزة الأساسية لتفعيل الحدث الدرامي ، إذ إنّهما يشكلان مصدر الصراع التواتري لشحن الخطاب السردي والدفع به إلى الأمام . و هكذا نلاحظ كلما تقدمنا في قراءتنا للمتواليات القصصية نحسّ أنّ ثمة صراعًا ديناميكيًا يحدث بين القديم و الجديد من خلال المثيرات المشفّرة و لكن كيف يمكننا أن نكون حياديين من أجل أن نجعل قراءتنا تقترب من درجة الصفر الحيادية - هو أن نطرح أمامنا عنصر الشك في مظهر المثير ، لأنّه لا يعطي القارئ كل شيء بل هناك أشياء أخرى تنتظرنا . و عليه فالقارئ لا يكتفي بالأشياء / المثيرات و إنّما البحث و التوغل فيها لكشف أسرارها و معانيها المتعددة - أي بمعنى ثمة شيئ مفقود ، غائب عنّا ، لكنّنا ندركه في أحاسيسنا و على هذا الأساس فالمثيرات تعطينا أثر الشيء الغائب ألا وهو (أثر) المدينة .

ممّا أدى بكل وحدة قصصية أن تختلف عن التي تليها من ناحية استثمار الرؤيا و توظيفها داخل المتن السردي - أي إنّ المبنى الحكائي أصبح أحد الاستراتيجيات المهمة في إنتاج هذه الرؤى المتعددة . و من أجل أن نفهم كيف أصبح (الكتاب / النص) مجالًا مكانيًا ، مخلّقًا للوحدات القصصية علينا أن نتتبع الخريطة التوجيهية لتلك المثيرات المتموضعة في النصوص لأنها تعدّ مفتاح الشفرة الأساس الذي يهيؤنا للدخـــول إلى المدينة ، كما في : -

الوحدة الأولى : (**المطحنة**)

(المطحنة) / مثير موضوعي يشير إلى موضوعه المباشر على أرض الواقع لذا يمكن تحديد هذا الشيء الذي يسمى (المطحنة) على أنّها وعاء أو حيز مكاني تصنع من الحجر (الصخر) و هي إما تدار باليد أو تدار بواسطة محرك كهربائي . وظيفتها تقوم بسحق حبات الحنطة و تحويلها إلى مسحوق ناعم (الطحين) و عن طريقها أيضًا يتم فرز المسحوق الناعم عن المسحوق الخشن المتكون من قشور الحنطة .

هذا هو التفسير الظاهري للمثير الموضوعي (المطحنة) ، إذن لابد من أنّ هناك شيئًا ما تدركه عقولنا و نحسه في دخائلنا ، قابعاً داخل هذا المثير . ذلك الشيء الغائب الذي يتولد من المثير نفسه . إنّ قراءة هذا الغائب هو الكشف عن أثر ما مختبئ داخل هذا المثير ، كما في الأنساق الإشارية الآتية التي يمكن استخراج الدلالات المتولدة من المثير الموضوعي (للمطحنة) : -

- { حتى ترك المدينة التي تحولت إلى حادثة كبيرة اسمها المطحنة ...ص/٥ } الإحالة إلى دلالة (الحادثة) .
- { أمر قائد قوة المدينة - المناخوري - بدفن الجثث فورًا ....ص /٥ } الإحالة إلى دلالة (مقبرة) .
- { فتيقنت بأنّ هذه المطحنة تتحول إلى مدخنة تتصاعد منها أبخرة محتقنة ...ص/٩ } الإحالة إلى دلالـة(محرقة) .

* { الكارثة التي لم تجف بعد ....ص/ ١٠ } الإحالة إلى دلالة (كارثة) .

- { فبدت مدينة أشباح تحت تلك الإجراءات الصارمة ...ص/١١ } الإحالة إلى دلالة (مدينة) .

و بالاستعارة الدلالية لهذا المثير الموضوعي (المطحنة) تتبين : -

المطحنة = حادثة = واقعة = مقبرة = فجيعة / كارثة = المديـــنة

أي بمعنى أنّ هذه الحمولات الدلالية للمثيـــر الموضوعي (المطحنة) – قد سحبته إلى (مثير معرفي) يؤكد على أنّ المدينة قد تحولت إلى ما يشبه (المطحنة) لسحق الناس الأبرياء - أي ثمة كارثة أو فجيعة أو واقعة حلت بالمدينة حولتها إلى (أثر) ما يشبه المطحنـة . و على هذا الأساس فإن (المطحنة) هي بنية افتراضية لا وجـود لها ، قام القاص بتخليقها وصناعتها خصيصًا داخل النظام النصي ، لذا فهي تُعدُّ (مثيرًا معرفيًا) يخفي في الوجه الآخر منه على الكيان الشبحي أو الوحدة





الطيفية التي توحي لنا ثمة أثر ما ترك توقيعه في رمال النص تحول إلى ما يشبه (المطحنة).

الوحدة الثانية : (**مقابض الليل**)

المقبض / و هو مثير عائم يشير إلى موضوعه المباشر / المؤرضن – وهوالشيء الموجود على الأبواب أو الشبابيك وله حدود ظاهرية مهيأة لأن تطوقها قبضة اليد وتحركها مثل (أكرة الباب) . وقد جاء في مختار الصحاح ، (المقبض) بوزن المجلَس من القوْس و السيف و نحوها حيث يقبض عليه بجمع الكف . و عندما نقول قد قبضنا على الأكرة بمعنى أنّنا قد أمسكنا الباب و بهذا المعنى فإنّ القارئ باستطاعته أن يتخيل أي شكل من أشكال المقابض الموجودة على الأبواب أو الشبابيك ، و لكن لا يمكنه أن يتخيل مقابض لليل – لذا فإنّ المثير (الليل) تكمن في داخله الوحدة الطيفية أو ذلك الكيان الشبحي الذي يربطنا بعقل المنشئ و بهذا المعنى فإنّ المثير (الليل) قد يوحي لنا بـ(الجوف) / الظلام / المتاهة / الإيهام – أي بمعنى أنّ (مقابض الليل) استحالت إلى (مثير معرفي)/ ذاتي إذ ليس هناك مقبض لـ(اليل) على أرض الواقع . إذن كيف يمكننا أن نمسك أو نقبض على الليل ..؟

(الزعفراني) متخف داخل كهف في الهزيع الأخير من الليل و هو ينظرُ إلى جدار الكهف المظلم و يريد أن يقبض على الليل . من هنا نستدل أنّ (الجدار) يشير إلى البنية المكانية / المخلّقة لتفعيل الحدث التهويمي من خلال إرهاصات شخصية (الزعفراني) المتخفي . كما في النسقين الإشاريين الآتيين : -

*{ مسح الجدار المصقول بقشرة ملساء من الجبس البُني المخلوط بمواد كيميائية غامضة..ص/٢١ } .

*{ رجال يدخلون و غيرهم يخرجون ، أموات كعواصف رملية ، تلقي حممها على حفاري القبور ذوي السواعد المفتولة ، أعداد هائلة تنهال ، الوجوه المنكوبة سرعان ما تلقي الجثة و تتوارى على عجل .. مما استقطب بعض الرجال من خارج أسوار المقبرة ليمارسوا الحفر لاستيعاب تلك الجثث المحمولة من المدينة......ص/ ١٧ } .

و من هذين النسقين نلاحظ أنّ المثير (الجدار) هو البقعة المكانية لتفعيل الحدث التهويمي قد تحول إلى مثير موضوعي آخر و ذلك لأنّ القاص قد ألبسه مدلولاً إيحائيًا آخرًا ، كتحوله إلى (مقبرة) لأنّ ثمة كارثة أو فاجعة أو واقعة أو مطحنة كبيرة قد حدثت في (المدينة) و الرجال متشاغلون بنقل الجثث و دفنها في (المقبرة) . ومن هذا الفعل الإيهامي العقلي الناتج من التفعيل القرائي نتبين أنّ بصمة (أثر) ترتسم واضحة أمامنا و هي أنّ ثمة مدينة انبثقت من قلب جدار الكهف - قد تحولت إلى (مقبرة) جماعية نتيجة وقوع كارثة ما .

و بالاستعارة الدلالية (للمثير المعرفي) نتبين أنّ :-

(مقابض الليل) = الجدار / المقبرة = الآثار التي تركت بصماتها الشبحية على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الثالثة : (**قرة العين**)

و(قرة العين) مثير معرفي / شاخص مُعلّم سيميائي ، يحيلنا إلى مرجعية خارج نصية استدعاها القاص ليقيم معها تلاقحًا فكريًا و معرفيًا – لذا نجد أنّ هذه المرجعية تحيلنا إلى امرأة كانت تلقب بـ(قرة العين) كان لها دور مهم في تاريخ المدينة و ذلك لشدة جمالها و سعة عينيها . جاء في مختارالصحاح :{ و رجل (قرير العين). و (قرّت) عينه تقرُ بكسر القاف و فتحها ضد سخنت و (أقرّ) الله عينه أي أعطاه حتى تقرُ فلا تطمح إلى من هو فوقه. و يقال تبرد و لا تسخن فللسرور دمعة باردة و للحزن دمعة حارة . و (قارّه مُقارّة) أي قرّ معه و سكن}. و عبارة (قرة العين) تشير إلى موضوعها المباشر على أنّ العين باردة / ساكنة / مستقرة من شدة فرحها و بهجتها و تعلقها بالشيء . إذن لابد من أنّ هناك شيئًا مخفيًا وراء هذه الشفرة / الرسالة .. هو استقرار العينين و فرحتهما على الشيء لشدة تعلقهما به والكشف عن أسراره. و نحن نسأل أنفسنا ما هو هذا الشيء الذي تبحث عنه العين و تريد اكتشافه و تتبع أثره ، ثمة شيء غائب في إدراكنا الحسي .

و من المتن السردي نقرأ النسق الإشاري الآتي : -

* { كان بعض المارة مسرعين، يجتازون الظلام نحو الشارع الذي كان ينتظرهم في آخرالزقاق..ص/٢٩ }.

ومن هذا النسق نتبين أنّ (الزقاق) هو مثير موضوعي آخر يشير إلى الفضاء الدلالي المنفتح على(الشارع) . فالزقاق لا يوجد إلّا في الشارع ، و الشارع لا يوجد إلّا في داخل المدينة . و حينما نقرأ النسق الإشاري الآتي : { دار مهجورة يحاذيها زقاق الزعفراني ....ص /٢٩ }. نستشف أنّ عبارة (زقاق الزعفراني) يعني أنّ الزمن قد تقدم بنا



و أصبحنا في حقبة زمنية أخـــرى، (الزعفراني) الذي اشترك في واقعة المدينة ترك آثاره عليها ، فالزقاق قد سمي باسمه (زقاق الزعفراني) – أي بمعنى أنّ ثمة تاريخًا يذكّرنا بـ(الحادثة / الواقعة / الكارثة / المطحنة) و بذلك الشيء الغائب الذي يدلّ على(المدينة) في زمن الواقعة. أي كل ما تقدم الزمن بنا نلاحظ ثمة آثار لشواخص مُعلّمة تذكرنا بهذا التاريخ . و استقرت العين أخيرًا على الدار المهجورة : {حتى شعرت يومها أنّي أقف أمام الباب هو نفسه الذي أرهبني زمنًا طويلًا ، أقف أمامه وجهًا لوجه ....ص/ ٣٠ } .

إذن (الدار) = مثير موضوعي – يشير إلى(هيكل بنائي) / شاخص حضاري / معماري ، و هو أيضًا شاهدة آثارية ، فيستحيل أمامنا إلى مثير معرفي معبئ بشفرات غيابية يؤكد تاريخ المدينة /الغائبة وكمًا جاء في الأنســاق الإشارية الآتية : -

* { - هذا المكان مدرسة تتوافد عليها البنات من أزقة و أحياء المدينة لتلقي الدروس فيها ....ص/٣٧ } .

* { كأنّي للمرة الأولى أرى الشجرة و الحوض و الصولجان المعلق و الغرف الموصدة الأبواب التي تحيطها من كل جانب كشواخص مقبرة مهجورة ..... ص/ ٣٦ } .

و من هذين النســـقين نتبين أنّ : -

الدار = مدرســـة = شاخص حضاري

المدرسة = الأبواب الموصدة + الصولجان + فتحة الحوض + الشجرة

الشجرة = مثير معرفي / يحيلنا إلى شجرة النسب / الأرومة .

فتحة الحوض = مثير معرفي / يحيلنا إلى العالم السفلي الذي يحتوي على أسرار هذا التاريخ .

الأبواب الموصدة = مثير معرفي / تحيلنا إلى قبور غائرة في جوف الزمن .

الصولجان = مثير معرفي / يحيلنا إلى الهيمنـة / القوة / السيطرة / الشجاعة . و الذي يمثل تاريخ هذه المدرسة .

و بهذا المعنى فإنّ الدار / المدرسة – هي البقعة المكانية التي وقع عليها الفعل الإستيهامي من قبل بطل القصة .

و بالاســـــتعارة الدلالية للبنية المكانية المخلّقة نقول : -

إنّ(المدرسة) =الشاهدة الآثارية التي تمثل تاريخ المدينة .

إذن هناك (بنية افتراضية) تؤكد لنا أنّ ثمة مدينة ما تزال معالمها موجودة تذكرنا بتاريخها العتيد .

الوحدة الرابعة : (**الزعفراني إبراهيم**) .

و نلاحظ في هذه الوحدة القصصية ، أنّ الفعل التهويمي يقع على الملفات المرزومة داخل رفوف تحيط بجدران غرفة مخزن أو مكتبة لحفظ السجلات و الملفات القديمة ، و يتضح لنا أنّ الزمن قد تقدم إلى حقبة زمنية أخرى ، و هذا الابن يدخل إلى غرفة أبيه الأثيرة و هو يقلب في الملفات القديمة . { ملفات نادرة .. و وثائق غير معلنة ..هناك لغز محير يمكن في أي ظرف أن يثير أكثر من سؤال ....ص/٤١ }.

و هذا هو الأب يخاطب ابنه : { أنت هنا ... تستطيع أن تقف على زمن هذه المدينة ، تاريخها ، شخوصها ، حوادثها ....ص/٤١ } .

{ أمرني أن أقرأ ، ورقة صفراء مطوية ....ص/٤٧ } .

ونستدل من هذا أنّ (الملف) قد استحال إلى مثير معرفي يمثل لنا خطاطة / أو (ورقة صفراء) و في ضوء ما ذهبنا إليه سابقًا فإنّ المثير (الملف) يمثل لنا (بنية المكان الوهمي المخلّق) أو الحاوية المكانية لتفعيل الحدث ، إذن هو بالتأكيد بنية افتراضية ، و القاص عمل هنا على أرضنة هذا الفعل التهويمي الواقع على (الملف) / الخطاطة / الوثيقة على شكل كائنات وهمية تنبثق أمامه كما في النســق الإشـاري الآتي : { شعور غامض فيــه حيرة و استغراب .. و أنا أواجه عينين غائرتين يبدو عليهما الذبول و جسمًا هزيلًا تنتفخ فيه الشرايين و الأوردة كشوارع المدينة و أزقتها الضيقة ..ص/٤٤ } .

و من خلال التفعيل القرائي بين النص و القارئ يتشكّل المجال الوهمي / المخلّق على أنّ ثمة بنية افتراضية تتمثل بالمثير المعرفي (الملف) - تحيلنا إلى إيحاءات غيابية هو تتبع أثر تاريـخ (المدينة) من خلال ملف (إبراهيم الزعفراني) الذي يقع بين يدي الابن الذي بدوره يمثل لنا (مستقبل المدينة) . وبالاستعارة الدلالية تتبين : أنّ المثير المعرفي (الملف) = الخطاطة = الورقة الصفراء = الوثيقة ما هي إلّا بصمات شبحية تدلنا على آثار تاريخ الزعفراني داخل المدينة .إذن (الملف) استحال إلى بنية مكانية / افتراضية لاحتواء المدينة ، فيتحول (الملف) إلى خريطة جغرافية للمدينة من خلال النسق الإشاري




الآتي : - { تواريخ و أسماء .. انتهاك يتجاوز باب الطاق .. يلتحم فوق سور باب المشهد .. يندفع بهيأة ظلام يغلف أصواتًا خافتة ، لائذة بسور باب المخيم .. خطوات تائهة بين الأسوار ......ص/٥.}.

و من هذا النسق يتضح أنّ هذه الخريطة قد احتوت على شواهد آثارية توجّه القارئ نحو أماكن حقيقية مرتبطة بصرح المدينة الشامل : أي إنّ المدينة = باب الطاق + باب المشهد + باب المخيم ....ألخ . و بالتالي فإنّ هذه الأماكن / الشواهد قد تركت آثارها على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الخامسة : (**كور بابل**)

نلاحظ أنّ (الجين المعرفي) لهذه الوحدة القصصية قد فتح سجله على مواد أولية خارج نصية تم استدعاؤها من خارج المتن ليتم التلاقح معها فكريًا و معرفيًا – تتمثل بتوظيف المثيولوجيا و عليه فالمرجعية النصية لـ(كور بابل) : { هو الاسم القديم لمدينة كربلاء و تعني قرب الآلهة ، و الاسم منحوت من كروب ، قرية تابعة لبابل و تمتاز أرضها بالرخاوة . والكربل / أسم نبت الحامض الذي تشتهر بزراعته مدينة الزعفران...ص/٧٤ }. وبهذا التلاقح المعرفي حدد القاص العمق الأسطوري / التاريخي لـ(مدينة الزعفران). و لكي نتتبع أثر المدينة في هذه الوحدة علينا أن نعرف ما هي الأسطورة ..؟ لقد عُرّفت الأسطورة في الأدب الحديث على أنّها:- مركّب من القصص - بعضها حقائق دون أدنى ريب و الآخر خيال - التي يعدّها الناس لأسباب مختلفة ، مظاهر للمعنى الداخلي لعالم الحياة البشرية (ألين واتس) . و قد عرفها (جوزيف مارغوليس) : على أنّها نسق الخيال الذي يستطيع و بشكل مستقل عن الصيغة العلمية للافتراض الذي قد تشكل أساسه ، أن ينظم بفاعلية طريقتنا في النظر إلى أجزاء من العالم الخارجي وفق الاختلافات الموجودة فيه)(٣) .

وهذا ما يدلل على أنّ هذا الجين المعرفي القائم على تأليف بنية مكانية افتراضية / مخلّقة لتفعيل الحدث ينطلق من معبد الآلهة : { أعلن (بيروس) كاهن الإله الأعظم مردوخ عن وصول الشاهد الأول في القضية الهامة المطروحة أمام مجلس أوروك ....ص/٥٣ }.

ويتضح من سياق السرد أنّ هذا الشاهد هو شخصية (الزعفراني) الذي أحضر إلى مجلس الآلهة لأخذ أقواله عن الأحداث المريبة : الكارثة / الواقعة / المحرقة / الفجيعة / المطحنة التي وقعت داخل المدينة : { إنّ الإله مردوخ مستاء للتغير الذي حصل في مدينة كور بابل بطقوسها و معالمها ....ص/٥٨ } . و على أي حال (إنّ كلمة خيالي هي النقطة الجوهرية في المسألة . و الإقرار بدور الخيال يوحي بحد ذاته بكيفية تغير مفهوم الأسطورة)(٤) .

و نستشف من هذا ما يأتي :-

١/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل تفسير الأحداث و الكوارث التي حدثت في المدينة من أجل إظهار الحقيقة و تفسيرها تفسيرًا منطقيًا - أي بمعنى أنّ الأسطورة بدت لنا إحدى الآليات الأستراتيجية - كأداة تعبيرية لملء الفراغات التي تعجز اللغة في التعبير عنها و تهيئتها للمتلقي .و على هذا الأساس فإنّ الجين المعرفي لـ(كور بابل) هو المكان المقدّس لمعبد الآلهة ، إحدى بوّابات بابل العظمى .

فإنّها تمثل الامتداد التاريخي لوقائع (مدينة الزعفران).

٢/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل أن يثبت أنّ طقوس المدينة هي امتداد للطقوس و المعتقدات البدائية لمجتمع سومر و أكد و العهد البابلي . لذلك نلاحظ أنّ إحضار (الزعفراني) إلى مجلس الآلهة كان قريبًا من موعد قيام – الأيكيتو- و هو موعد طقوس الاحتفال الذي يقام في معبد الآلهة : { الأجساد الهزيلة التي جاءت لحضور الشعائر المعبدية للتخلص من عاهاتها و عللها متشفعة بحملة المشاعل الزيتية ، تسير خلفها مترنحة بآلامها و تتمتم بخفوت أدعية متطهرة بالقرابين التي تنحر تحت وهج المحراب ...ص/٥٥ } .

٣/ إنّ القاص قام برفع شخصية (الزعفراني) إلى مصاف الأسطورة - ففي (الأسطورة كما في الحلم نجد الأحداث تقع حرة خارج حدود الزمان و المكان . و لذلك عدت الأسطورة في ضوء هذا الاتجاه نتاج اللاشعور الجمعي للبشر)(٥) .

وبهذا المعنى فإن الجين المعرفي (كور بابل) قدم لنا بنية مكانية مخلقة متمثلة بـ(معبد الآلهة) كشاهدة آثارية / حضارية على أنّ ثمة بصمة شبحية تركت آثارها على جسد (مدينة الزعفران) وعلى هذا الأساس نقول: إنّ (الكتاب / النص) قد شكّل نتيجة التفعيل القرائي له (المجال الوهمي المخلّق) الذي يعدّ صيغة أخرى لخلق بنية افتراضية للمكان الشامل و الكلي الذي يحوي العمل الأدبي من الداخل. فإنّ هذه البنية هي النواة الانشطارية



الأولى لتكوين الوعاء المكاني للكتاب التي هي من دون أدنى شك تمثل لنا شبح(المِنطقة المقدّسة) للكتاب / النص .

فإنّ هذا الشبح ما هو إلّا ذلك المجال المخلّق الذي يتم بواسطته إنتاج المعنى و تحقيقه نتيجة التفاعل القرائي بين النص و القارئ و هي أيضًا منطقة التصادم المعرفي بين (الجينات المعرفية) المموضعة داخل النص مع تلك الجينات التي تخلقت نتيجة هذا التحفيز القرائي و ذلك حينما (يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات المختلفة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص ، بمعنى أنّه يتخيل عالمًا افتراضيًا يمكن أن يستوعبه النص . هو ، العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص و تمظهراته)(٦). بينما يوحي لنا مفتاح شفرة (مدينة الزعفران) الذي طرحه القاص - بمثابة رسالة موجّهة إلى القارئ لتشخيص هذا العالم و تثبيت معالمه من خلال التنافذ الرؤيوي عن طريق : الواقعة / الوثيقة / الوحدة السردية / الرواة / الشواخص المُعلَمة الآثارية – أي بمعنى أنّ كل وحدة قصصية تُدعّم الوحدة التي تسبقها ، ثم تؤجل نفسها أو تحيلها كبنية افتراضية / مفتوحة على عالم الوحدة التي تلحقها ، لذا فإنّ المعنى حينما يتحقق في وحدة قصصية معينة فإنه يترك آثاره على الوحدة التي تليها و هكذا . و من هنا نقول: إنّ مفهوم (الكتاب / النص) أصبح الوعاء المكاني المتحقق على انبثاق شبح (المِنطقة المقدّسة) لمدينة الزعفران .

المصادر و الإحالات

(١) / د . صالح هويدي / بنية الرؤيا و وظيفتها في القصة العراقية القصيرة . الموسوعة الصغيرة / العدد - ٣٨٦ - بغداد / ١٩٩٣م .

(٢) / يمكن للقارئ الرجوع إلى (لمحات من تاريخ العراق المعاصر) / د . علي الوردي - الجزء الثاني - لبنان / بيروت .

(٣) / وليم رايتر - الأسطورة و الأدب / ت - جبار سعدون السعدون / بغداد عام / ١٩٩٢م .

(٤) / المرجع نفسه ص٢١ .

(٥) / أحمد مجيد حميد / الأسطورة و الواقع في سومر ، دراسة في الأفكار و الأساطير و المعتقدات البدائية في وادي الرافدين . مجلة الموقف الثقافي ، العدد – ٢٨ عام ٢٠٠٠م .

(٦) / د . محمد خرماش / مفهوم القارئ و فعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر .
عن مجلة الأقلام / بغداد - العدد / ٥ لسنة ١٩٩٩م .

و أردنا من ذلك تأكيد مفهوم (العالم الممكن) الذي طرحه الناقد و الروائي (امبرتو إيكو) . للحديث عن تخمينات القارئ المتعاون و توقعاته بحسب شبكة العلاقات العاملية فإنّ (العوالم الممكنة) تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص . و أردنا من ذلك في دراستنا هذه ، تأكيد (البنية الافتراضية) لتكوين عالم وهمي مخلّق ، هو المجال الذي تتشكل من خلاله (المِنطقة المقدّسة) .

(٧) / مدينة الزعفران / عباس خلف علي – بغداد – دار الشؤون الثقافيةسنة ٢٠١٠ .

علم أنماط القصة البوليسية*
تزفيتان تودوروف



ترجمة: باقر جاسم محمد

لا يمكن تقسيم القصة البوليسية إلى أنواع.
إنّها تظهر أشكالاً مختلفة تاريخية فحسب.
(بوالو و نارسيجاك، الرواية البوليسية، ١٩٦٤)

إذا استعملت هذه الملاحظة بوصفها نقشًا في مقالة تبحث بالتحديد في أنواع 'القصة البوليسية'، فإنّ ذلك ليس لتوكيد اختلافي مع المؤلفَين موضع الشك، و لكن لأنّ موقفهما كان واسع الانتشار جدًا؛ و من هنا فهو الشيء الأول الذي يجب علينا أن نجابهه. لا علاقة للقصة البوليسية تربطها بهذه القضية: ففي مدة تقارب القرنين، كانت هناك ردة فعل قوية في الدراسات الأدبية ضد فكرة هذا الجنس الأدبي بحد ذاتها. نحن نكتب أمّا حول الأدب بصفة عامة أو حول عمل أدبي منفرد، و إنّه لتقليد مفهوم ضمنًا أنّ عملية تصنيف عدة أعمال ضمن جنس أدبي ما هو تخفيض لقيمتها. و هناك تفسير تاريخي ملائم لهذا الموقف: إنّ التأملات في المرحلة الكلاسيكية، التي تعنى بالأجناس الأدبية أكثر من عنايتها بالأعمال، قد أظهرت أيضًا ميلًا عقابيًا – فالعمل لن يحكم عليه بالفقر إذا لم يمتثل على نحو كاف لقواعد جنسه الأدبي. لهذا سعى مثل هذا النقد ليس إلى وصف الأجناس فقط , و لكن أيضًا إلى جعلها إنموذجية بحكم التقادم؛ إنّ انتظام الجنس الأدبي أو تراكمه يسبق الإبداع الأدبي بدلًا من أن يأتي بعده.

كانت ردة الفعل على ذلك جذرية: لقد رفض الرومانتيكيون و أسلافهم الحاليون ليس فقط الانصياع لقواعد الأجناس الأدبية (و هو ما كان امتيازًا لهم) و لكن أيضًا الاعتراف بمثل هذه الفكرة. و بذلك لم تشهد نظرية الأجناس الأدبية لوحدها تطورًا حتى الوقت الراهن.

و مع ذلك، فهناك نزعة للبحث عما يتوسط بين الفكرة المفرطة في عموميتها عن الأدب و تلك الأشياء المتفردة في خصوصيتها التي هي الأعمال الأدبية. و الأرجاء يأتي، بلا شك، من واقعة أن النمذجة مضمنة في عملية وصف هذه الأعمال المتفردة؛ و مع ذلك فإنّ مهمة الوصف هذه ما زالت بعيدة عن التوصل إلى حلول مرضية. و ما دمنا لا نستطيع وصف بنية الأعمال، إذن يجب أن نكتفي بمقارنة عناصر محددة قابلة للقياس، مثل الوزن meter. على الرغم من الاهتمام المباشر في إجراء بحث في الأجناس الأدبية (كما لاحظ ألبير ثيبو، فإنّ مثل هذا البحث يهتم بمشكلة الكليات)، إذ لا يمكننا أن نباشر العمل فيها من دون أن نقوم أولًا بتطوير و توسيع الوصف البنيوي: فقط نقد المرحلة الكلاسيكية يمكنه أن يجيز لنفسه على أن يستدل على الأجناس الأدبية من مخططات منطقية مجردة.

و تكتنف صعوبة إضافية أخرى بدراسة الأجناس الأدبية، و هي صعوبة لها علاقة بالمكانة المحددة لكل معيار جمالي. فالعمل الكبير يبدع، بمعنى ما، جنسًا جديدًا و في الوقت نفسه ينتهك القواعد المعتمدة سابقًا في الجنس الأدبي عينه. إنّ الجنس الأدبي لرواية دير بارما، أعني، المعيار الذي تشير إليه هذه الرواية، ليس هو الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر؛ فهو الجنس الأدبي الخاص بـ 'الرواية الستاندالية' التي يبدعها هذا العمل بالتحديد و عدد قليل من الأعمال أخرى. و قد يقول المرء إنّ كل كتاب عظيم يؤسس وجود جنسين أدبيين، و واقع لمعيارين: ذلك الذي يخص الجنس الأدبي الذي ينتهكه، و الذي هيمن على الأدب السابق، و ذلك الذي يتعلق بالجنس الأدبي الذي يبدعه.

تزفيدان تودوروف

و مع ذلك هناك منطقة مؤاتية حيث لا يوجد مثل هذا التناقض الجدلي dialectical contradiction بين العمل و جنسه الأدبي: ذلك المتعلق بالأدب الشعبي السائد. و كقاعدة، فإنّ العمل الأدبي الرائع لا يدخل في أي جنس أدبي سوى جنسه الخاص به؛ و لكن العمل الأدبي الرائع للأدب الشعبي السائد هو بالضبط ذلك الكتاب الذي يوافق تمامًا جنسه الأدبي في أفضل صورة. للقصة البوليسية قواعدها و معاييرها؛ و لكي 'نطورها' يعني أيضًا أن نحبطها: 'لإدخال تحسينات على' القصة البوليسية فإنّ ذلك يعني أن نكتب 'أدبًا'، و ليس قصة بوليسية. إنّ القصة التي تعتمد عبارة 'من المجرم؟' رقم واحد هي ليست تلك التي تنتهك قواعد الجنس الأدبي، و لكنها تلك التي تتطابق معها:و قصة 'لا أزهار أوركيد

للآنسة بلانديش'(١) تجسيد لجنسها الأدبي، و ليست تعاليًا عليه. إذا كنّا قد وصفنا الأدب الشعبي على نحو صحيح، لن تكون هناك مناسبة للحديث عن التحفه الأدبية الرائعة. إنّها تجسد شيئًا و شكلًا واحدًا؛ و الرواية الأفضل ستكون تلك التي لا يمكن أن نقول بشأنها شيئًا. و هذه ظاهرة غير ملحوظة عمومًا، و هي مما تؤثر نتائجه في كل فئة جمالية. و نحن في هذه الأيام نعيش وجود تناقض بين تجليين أو مظهرين أساسيين؛ فلم يعد هناك معيار جمالي منفرد واحد في مجتمعنا، بل اثنان؛ و لا ينطبق المعيار نفسه على الفن 'الراقي' و الفن 'الشعبي'.

إذن، يظهر القول في الأجناس الأدبية ضمن القصة البوليسية بكونه ميسور نسبيًا. و لكن علينا أن نبدأ بوصف 'الأنواع' الذي يعد ُ أيضًا لغرض مخصوص هو التخطيط لها. و سنتخذ منطلقًا لنا القصة البوليسية التقليدية التي وصلت ذروتها بين الحربين العالميتين الأولى و الثانية، التي تسمى عادة برواية 'من المجرم؟'، أو whodunit. [١] و قد بذلت جهود عدة حتى الآن لتحديد قواعد هذا الجنس الأدبي. (سنعود في أدناه إلى القواعد العشرين للكاتب أس. أس. فان داين)[٢]؛ و لكن أفضل وصف أعرفه هو الوصف الذي قدمه بوتور في روايته الزمن العابر Passing Time، و بالفرنسية (L`epmloi du temps). [٣] ويوضح جورج بيرتون، و هو كاتب للكثير من قصص جرائم القتل الغامضة، لمعلق أجرى معه لقاءً أن 'كل القصص البوليسية مبنية على حادثتي قتل، الأولى منهما، التي ارتكبها القاتل، هي مجرد مصادفة لحدوث الثانية، و التي يكون فيها هو الضحية لقاتل طاهر و غير قابل للعقوبة، و هو المحقق'،[٤] و أن 'السرد ... يراكب سلسلتين زمانيتين: أيام البحث و التحقيق التي تبدأ عند حدوث الجريمة، و أيام الصراع الدرامي التي تؤدي إليها.'

في أساس قاعدة رواية من المجرم، نعثر على ثنائية، و هذه الثنائية هي ما سوف يقود وصفنا. فهذه الرواية لا تحتوي على قصة واحدة بل قصتين: قصة الجريمة و قصة البحث و التحقيق فيها. و ليس لهاتين القصتين، في أنقى صورتيهما، غاية مشتركة بينهما. هنا نقدم الأسطر الأولى من قصة 'نقية' من قصص من المجرم:

بطاقة فهرس خضراء صغيرة مطبوع عليها:

أوديل، ماركريت

١٨٤ W الشارع الواحد و السبعون. جريمة قتل، مخنوق في الجوار

١١ بعد الظهر. شقة منهوبة، مجوهرات مسروقة. عثرت آمي كبسون، الخادمة على الجثة.

(أس. أس. فان داين، جريمة قتل 'الكاناري')

تنتهي القصة الأولى، المتعلقة بالجريمة، قبل أن تبدأ الثانية. و لكن ما يحصل في الثانية ليس بالكثير. فشخصيات هذه القصة الثانية، قصة البحث و التحقيق، لا تفعل شيئًا مؤثرًا، فهي تتعلم. لا يمكن حدوث شيء لهذه الشخصيات: فإحدى قواعد هذا الجنس الأدبي تسلم بحصانة المحقق. فنحن لا نستطيع أن نتخيل هيركول بورو أو فيلو فانس قد هدده خطر ما، أو قد هوجم، أو جرح، و حتى قتل. فالصفحات المائة و الخمسون التي تفصل بين اكتشاف الجريمة و الكشف عن القاتل مكرسة لنوع من الممارسة المهنية البطيئة: فنحن نفحص مفتاح لغز بعد آخر، و دورًا ً بعد آخر. لذلك فإنّ روايات 'من المجرم' تنزع نحو بناء معماري هندسي بكل معنى الكلمة: على سبيل المثال، رواية أجاثا كريستي جريمة قتل في قطار الشرق السريع، تقدم اثني عشر مشتبهًا به؛ و الكتاب مؤلف من اثني عشر فصلًا، و مرة أخرى هناك اثنا عشر استنطاقًا و تمهيد و خاتمة (أعني، اكتشاف الجريمة و اكتشاف القاتل).

إنّ هذه القصة الثانية، قصة البحث و التحقيق، تتمتع بمنزلة خاصة. و ليس مصادفة أنّها تروى من صديق للمحقق، الذي يقر صراحة أنّه يكتب كتابًا؛ و تكمن القصة الثانية، في الحقيقة، في شرح و تفسير الكيفية التي أدت إلى أن تتحق عملية كتابة هذا الكتاب عينه. و تغفل القصة الأولى عن الكتاب تمامًا، و هذا يعني، أنّها لا تعترف بطبيعتها الأدبية (ليس هناك من مؤلف يسمح لنفسه بأن يشير مباشرة إلى الشخصية المتخيلة للقصة، كما يحدث في 'الأدب'). و من ناحية أخرى، لا يفترض بالقصة الثانية أن تضع الواقع الخاص بالكتاب في الحسبان، و لكنها تمثل تمامًا قصة ذلك الكتاب بالتحديد.

يمكن لنا أن نصف هاتين القصتين بالقول أن الأولى – قصة الجريمة – تروي 'ما حدث فعلًا'، بينما الثانية- قصة البحث و التحقيق- توضح 'كيف



يتعرف القارئ (أو الراوي) عليها.' و لكن هذين التعريفين لا يتعلقان فقط بالقصتين في القصة البوليسية، و لكن أيضًا بجانبين من جوانب كل عمل أدبي، و هما الجانبان اللذان عزلهما الشكلانيون الروس منذ أربعين عامًا مضت. فهؤلاء قد ميزوا، في الواقع، بين حكاية fable(القصة) السرد و موضوعه subject (الحبكة)(٣): فالقصة هي ما قد حدث في الحياة، و الحبكة هي الطريقة التي يقدم من خلالها المؤلف القصة لنا. الفكرة الأساسية الأولى تنسجم مع الواقع المصور على نحو نابض بالحياة، مع الأحداث المشابهة لتلك التي تحدث في حياتنا؛ و الثانية تنسجم مع الكتاب نفسه، مع السرد، و مع الأدوات الأدبية التي يستعملها المؤلف. في القصة، ليس هناك انقلاب في الزمن، فالأفعال/ الأحداث تتبع نظامها الطبيعي؛ و في الحبكة، يمكن للمؤلف أن يقدم النتائج قبل أسبابها، و النهاية قبل البداية. و هاتان الفكرتان الأساسيتان لا تصفان جزئين من أجزاء القصة أو عملين مختلفين، و لكن جانبين لعمل واحد بحد ذاته؛ إنهما وجهتا نظر حول الشيء نفسه. فكيف حدث إذن أن القصة البوليسية تمكنت من أن تجعل كلًا منهما حاضرًا، و أن تضعهما جنبًا إلى جنب؟

لتفسير هذه العبارة المتناقضة ظاهريًا، يجب أن نستذكر أولًا المكانة الخاصة للقصتين. فالقصة الأولى، تلك التي تتعلق بالجريمة، هي في الحقيقة قصة غياب: و مزيتها الأكثر دقة أنّها لا يمكن أن تكون حاضرة على نحو مباشرة في الكتاب. بمعنى آخر، لا يستطيع الراوي أن يحول بشكل مباشر محاورات الشخصيات المتورطة، و كذلك لا يستطيع أن يصف أفعالها: إذ لكي يفعل ذلك، فإنّ عليه بالضرورة أن يستخدم وسيطًا لشخصية أخرى (أو الشخصية نفسها) التي ستروي، في القصة الثانية، يتم سماع الكلمات و ملاحظة الأفعال. إذن، فإنّ مكانة القصة الثانية، كما سبق أن لاحظنا، هي محض زيادة فائضة؛ إنّها قصة ليس لها أهمية بحد ذاتها، و هي تخدم فقط بوصفها عنصرًا وسيطًا بين القارئ و قصة الجريمة. لقد اتفق منظرو القصة البوليسية على الدوام على أنّ الأسلوب، في هذا النوع من الأدب، يجب أن يكون شفافًا تمامًا، و دقيقًا إلى حدٍ بعيد؛ و المطلب الوحيد الذي تنصاع له هو أن تكون بسيطة، و واضحة، و مباشرة. حتى أنّه قد جرت محاولات – على نحو ذي أهمية و دلالة – لطمس القصة الثانية برمتها. و قد أخرج أحد الناشرين الملفات، التي تتضمن تقارير الشرطة، و الاستجوابات، و الصور الفوتوغرافية، و بصمات الأصابع، و حتى خصلات الشعر؛ و يفترض أن تقود هذه الوثائق الأصلية القارئ إلى اكتشاف المجرم (و في حالة الفشل، فهناك مظروف مختوم، ملصق على الصفحة الأخيرة، يقدم الجواب الذي يحل اللغز: على سبيل المثال، حكم القاضي).

فنحن معنيون إذن في رواية من المجرم بقصتين حيث تكون إحداهما غائبة و لكن حقيقية، و الأخرى حاضرة و لكن لا قيمة لها. و القصة الأولى تتضمن كثيرًا من التقاليد و الأدوات الأدبية (التي هي في الحقيقة مظاهر 'الحبكة' في السرد) التي لا يستطيع المؤلف أن يتركها من دون توضيح و تفسير. و هذه الأدوات، كما يمكننا أن نلاحظ، على نوعين من حيث الأساس، الانقلابات الزمانية و 'وجهات النظر': إنّ فحوى كل معلومة يتحدد من خلال الشخص الذي يقوم بنقلها، و لا توجد ملاحظة من دون أن يكون هناك راصد أو شخص يلاحظ؛ فالمؤلف لا يستطيع، بحكم التعريف، أن يكون كلي العلم كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية. إذن تظهر القصة الثانية بوصفها فضاءً يتم فيه تسويغ كل هذه الأدوات و 'إضفاء المظهر الطبيعي عليها': و لإعطائها السمة الطبيعية، يجب على المؤلف أن يوضح أنّه يكتب كتابًا! و للمحافظة على هذه القصة الثانية من أن تكون مبهمة، و من إلقاء ظل لا فائدة منه على الأولى، ينبغي أن يحافظ على حياد الأسلوب و وضوحه، إلى درجة تجعل منه ضئيلاً للغاية.

و الآن دعونا نتفحص جنسًا أدبيًا آخرًا ضمن القصة البوليسية، و هو الجنس الذي ابتكر في الولايات المتحدة الأمريكية منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية و حتى ما بعدها بشكل خاص، و الذي نشر في فرنسا تحت عنوان 'série noire' أو (رواية الإثارة)؛ يقوم هذا النوع من القصص البوليسية بمزج القصتين، أو بمعنى آخر، يقوم بإخماد الأولى و تفعيل الثانية. فلم يعد يجري إخبارنا حول جريمة داخلية بالنسبة





للحظة السرد؛ فالسرد يوافق الحدث زمانيًا. ليس هناك من رواية مثيرة تقدم على شكل مذكرات: لا توجد نقطة نبلغها حيث يتمكن الراوي من إدراك كل الأحداث السابقة، و نحن لا نعرف فيما إذا كان سيصل إلى نهاية القصة حياً. إن الانتظار قد حل محل العرض الاستعادي.

ليس هناك من قصة يمكن أن تخمن؛ و لا يوجد سر غامض، بالمعنى الموجود في روايات من المجرم. و لكن اهتمام القارئ فيما يتصل بذلك لن ينقص؛ و نتعرف هنا على حقيقة أن نوعين مختلفين كليًا من الاهتمام يوجدان. الأول يمكن أن نسميه الفضول أو حب الاستطلاع؛ إنّه يتقدم من النتيجة إلى السبب (المجرم و دافعه). أمّا الشكل الثاني فهو التشويق، و هنا تكون الحركة من السبب إلى النتيجة: بدءاً من نتيجة محددة: فالكاتب يظهر لنا أولًا الأسباب، الجريمة الابتدائية (أفراد العصابة وهم يعدون لجريمة سرقة)، و يجري إرجاء و تعليق اهتمامنا بوساطة توقع ما سوف يحدث، أعني، توقع نتائج محددة (جثث، جرائم، معارك). و هذا النوع من الاهتمام لا يمكن تصوره في قصص من المجرم، لأنّ شخصياتها الرئيسة (المحقق و صديقه الراوي) يكونان، بحكم التعريف، محصنين: لا شيء يمكن أن يحدث لهما. و الحالة معكوسة في الروايات المثيرة: كل شيء ممكن، فيخاطر المحقق بصحته، إن لم يكن بحياته.

قد قدمت المقارنة بين روايات من المجرم و الروايات المثيرة بوصفها مقارنة بين قصتين و قصة منفردة؛ و لكن هذا تصنيف منطقي، و ليس تصنيفًا تاريخيًا. لا تحتاج الروايات المثيرة إلى أن تقوم بهذا التحويل المعين من أجل أن تظهر في المشهد. و من سوء حظ المنطق، لا تنشأ الأجناس الأدبية على أساس المطابقة و الانسجام مع الأوصاف البنيوية؛ و يمكن أن يبتكر جنس أدبي جديد حول عنصر ليس وجوده ملزمًا في الجنس القديم: و يحول هذان الجنسان رمزيًا عناصر مختلفة و يبثانها. و لهذا السبب كانت شعرية المدرسة الكلاسيكية تضيع وقتها باحثة عن تصنيف منطقي للأجناس الأدبية. و الروايات المثيرة المعاصرة قد استقامت و تأسست ليس حول طريقة التقديم و لكن حول البيئة الاجتماعية التي قـُدمت، حول شخصيات محددة و سلوك ما؛ بمعنى، أنّ رمزها التكويني constitutive character يكمن في ثيماتها. و هذه هي الطريقة التي توصف بها، في العام ١٩٤٥، بقلم مارسيل دوهاميل، مؤسسها الرئيس في فرنسا: فيها نجد 'العنف – بكل صوره و أشكاله، و بخاصة العنف الأكثر إثارة للخجل – المواقف و الاتجاهات، عمليات القتل.... و البقاء و السرمدية تكون في بيتها هنا بالقدر نفسه الذي تكون فيه المشاعر النبيلة.... و هناك أيضًا الحب – و يفضل أن يكون وضيعًا – المشاعر العنيفة، و الكراهية التي لا تهدأ'، و في الحقيقة أنّه حول هذه الثوابت القليلة تنشأ رواية الإثارة: مثل العنف، الذي يكون عادة جريمة قذرة، و كذلك لا أخلاقية الشخصيات. و بالضرورة، أيضًا، فإنّ القصة الثانية، وهي التي تحدث الآن، تحتل مكانًا مركزيًا. لكن كتم القصة الأولى ليس خصيصة ملزمة: ذلك أنّ مؤلفي الروايات المثيرة الأوائل، مثل داشيل هاميت و ريموند تشاندلر، يحافظون على عنصر اللغز؛ و الشيء المهم أنّ له الآن وظيفة ثانوية، جانبية و ليست مركزية كما هو الحال في روايات من المجرم.

هذا التقييد و الحصر للبيئة الاجتماعية الموصوفة يميز أيضًا رواية الإثارة عن قصة المغامرات، على الرغم من أنّ هذا الحد ليس جليًا تمامًا. و يمكننا أن نرى أنّ الخصائص المدرجة حتى الآن – الخطر، المطاردة، النزاع – هي أيضًا مما يمكن العثور عليه في قصة المغامرة؛ و مع ذلك فإنّ رواية الإثارة تحافظ على استقلالها. علينا أن نبوب عدة أسباب لهذا المحو النسبي لقصة المغامرة و استبدالها برواية الجاسوسية؛ نزوع روايات الإثارة إلى المدهش و الغريب، و هو ما يجعل منها، من ناحية، أقرب إلى سرد الرحلات، و من ناحية أخرى، القصة العلمية المعاصرة؛ أخيرًا، نزوع للوصف، ذلك النزوع الذي يظل مغايرًا كليًا للرواية البوليسية. و يجب أن يضاف الاختلاف في البيئة الاجتماعية و السلوك الموصوفين إلى الفروق الأخرى، و سمح هذا الاختلاف تمامًا للرواية المثيرة أن تؤسس بوصفها جنسًا أدبيًا.

و أحد مؤلفي القصة البوليسية الدوغمائيين بشكل واضح هو أس. أس. فان داين، كان قد وضع في العام ١٩٢٨ عشرين قاعدة يجب على أي كاتب للقصة البوليسية يحترم نفسه أن ينصاع لها. و





هذه القواعد قد جرت إعادة إنتاجها مرارًا و تكرارًا منذ ذلك الحين (انظر مثلًا الكتاب الذي اقتطفنا منه توًّا، الذي كتبه بوالو و نارسيجاك) و نوقشت و فندت مرارًا و تكرارًا. و بما أنّنا لسنا مهتمين بوضع أسس واجبة الاتباع من الكتاب و لكنّنا مهتمون بوصف الأجناس الأدبية للقصة البوليسية، ربما يمكننا أن ننظر للحظة في هذه القواعد على نحو مفيد. في شكلها الأصلي، كانت مسهبة تمامًا و قد يجوز لنا أن نلخصها من خلال النقاط الآتية:

١. يجب أن يكون للرواية محقق واحد و مجرم واحد، و على الأقل ضحية واحدة (الجثمان).

٢. لا يجب أن يكون المجرم محترفًا، و كذلك لا يجب أن يكون المحقق، و لا يجب أن يَقتل لأسباب شخصية.

٣. لا مكان للحب في القصة البوليسية.

٤. يجب أن تكون للمجرم أهمية معينة:

(أ) في الحياة: ليس ساقيًا أو فتاة مسؤولة عن غرف النوم.

(ب) في الكتاب: يجب أن يكون أحد الشخصيات الرئيسة.

٥. كل شيء يجب أن يفسر على نحو عقلاني؛ ما هو خيالي ليس مسموحًا به.

٦. لا مكان للاستغراق في الوصف و لا للتحليلات النفسية.

٧. باعتبار المعلومات حول القصة، يجب الانتباه إلى التناظر الآتي: 'المؤلف: القارئ = المجرم: المحقق'.

٨. يجب تجنب الأوضاع و الحلول التافهة و المبتذلة (يورد فان داين عشرًا منها).

إذا قمنا بمقارنة هذه القائمة مع وصف رواية الإثارة، سنكتشف ظاهرة ممتعة. و يشير بعض من قواعد فان داين بوضوح إلى القصة البوليسية، و البعض الآخر إلى روايات من المجرم. و يتوافق هذا الوصف زمانيًا، و على نحو غريب، مع حقل تطبيق القواعد: فتلك التي تتعلق بالثيمات، و الحياة المقدمة (الـ'قصة الأولى')، تكون مقصورة على قصص من المجرم (القواعد ١-٤ أ)؛ أما تلك التي تشير إلى الخطاب، إلى الكتاب (إلى الـ 'قصة الثانية')، فهي موثوقة على نحو متساو بالنسبة للرواية المثيرة (القواعد ٤ أ-٧؛ و القاعدةً الثامنة تتسم بعمومية أوسع). في الواقع، هناك أكثر من محقق واحد في رواية الإثارة غالبًا، (انظر رواية تشستر هايمز [٥] من أجل حب إمابيل (For Love of Imabelle و أكثر من مجرم واحد (انظر رواية هادلي تشيز[٦] الوعل السريع). فالمجرم يكاد يجبر على أن يكون محترفًا و لا يقتل لأسباب شخصية ('القاتل المأجور')؛ و الأكثر من ذلك، فهو غالبًا ما يكون شرطيًا. الحب – 'الذي يفضل أن يكون وضيعًا' – له مكانته هنا. و من ناحية ثانية، التفسيرات الخيالية، و الوصف و التحليلات النفسية تظل مبعدة؛ و المجرم يجب أن يبقى أحد الشخصيات الرئيسة. أمّا بالنسبة للقاعدة السابعة فإنّها فقدت صلتها الوثيقة مع عدم ظهور القصة المزدوجة. و هذا يبرهن على أنّ التطور قد أثر أساسًا في الجزء الموضوعي، و ليس في بنية الخطاب نفسه (لا يلاحظ فان داين ضرورة اللغز و بالتالي القصة المزدوجة، ومن دون شك فإنّه يعد ذلك أمرًا بديهيًا).

إنّ بعض الخصائص التي ليست لها أهمية واضحة يمكن أن تنسق في النوعين كليهما من القصة البوليسية: فالجنس الأدبي يوحد خصوصيات واقعة ما في مستويات مختلفة من العمومية. لذلك فإنّ رواية الإثارة، التي يكون غريبًا عليها و مغايرًا لها أي تفسير للأدوات الأدبية، لا تستحق مفاجأتها و دهشتها حتى السطور الأخيرة من الفصل؛ بينما تنهي رواية مَنْ المجرم، التي تضفي السمة الشرعية على التقليد الأدبي من خلال جعله واضحًا في 'قصته الثانية'، بكشف استثنائي ('أنت القاتل'، يقول بوارو للراوي في جريمة قتل روجر أكرويد). و الأكثر من ذلك، أن تعود خصائص أسلوبية محددة في رواية الإثارة إليها على نحو خاص. و يتم أنجاز المقاطع الوصفية من دون بلاغة،[٧] و ببرود، حتى و إن كان يجري وصف أشياء رهيبة؛ و قد يقول المرء 'على نحو كلي'[٨] ('كان جو ينزف مثل خنزير. شيء لا يصدق أن ينزف رجل عجوز بهذا القدر الكبير.' النص من رواية هوراس ماكوي قبلة لوداع الغد). لأنّ المقارنة توحي بوحشية محددة (وصف اليدين: 'شعرت أنّه لو قيض ليديه





أن تطبقا على حنجرتي، فإنّهما ستجعلان الدم يطفر من إذني...' النص من هادلي تشيز، لن تعرف شيئاً مع النساء). و يكفي أن يقرأ المرء مثل هذا المقطع حتى يتأكد أنّ ما لديه هو رواية مثيرة.

و ليس مما يثير العجب أن يتطور بين هذين الشكلين المختلفين نوع ثالث، و هو الذي يربط بين خصائصهما معًا: ذلك هو رواية التشويق. إنها تحافظ على لغز رواية من المجرم و أيضًا القصتين، التي تخص الماضي و التي تخص الحاضر؛ و لكنّها ترفض أن تجعل من الثانية محض تحر بسيط عن الحقيقة. و كما في رواية الإثارة، تكون هذه القصة الثانية هي ما يحتل المنزلة الرئيسة هنا. فالقارئ ليس مولعًا فقط بما قد حصل و لكن أيضًا بما سيحصل لاحقًا؛ فهو يتساءل عن المستقبل بالقدر نفسه الذي يتساءل فيه عن الماضي. لذلك فإنّ نوعي الاهتمام يوحدان هنا – فهناك الفضول لمعرفة كيف يمكن تفسير الأحداث الماضية؛ و هناك أيضًا التشويق و الإرجاء: ما الذي سيحدث للشخصيات الأساسية؟ هذه الشخصيات التي تتمتع بالمناعة، و هو الأمر الذي يستعاد في روايات من المجرم؛ فهنا يقومون بالمجازفة بحيواتهم باستمرار. و تكون للغز وظيفة مختلفة عن تلك التي كانت له في روايات من المجرم: إنّه في الواقع نقطة انطلاق، فالاهتمام الأساسي الناشئ من القصة الثانية هو ذلك الذي يحدث في الوقت الراهن.

من الناحية التاريخية، ظهر هذا النوع من القصة البوليسية في لحظتين: فهو قد خدم بوصفه انتقالًا بين روايات من المجرم و رواية الإثارة و وجد في الوقت نفسه بوصفه يمثل الأخيرة. و ينسجم مع هاتين الفترتين نوعان ثانويان من رواية التشويق. الأول، و الذي يمكن أن يسمى 'قصة المحقق غير المحصن'، و يمكن أن يتمثل أساسًا بروايات هاميت و تشاندلر. و خصيصته الرئيسة هو أنّ المحقق يفقد حصانته، فيوسع ضربًا، و يلحق به أذى خطير، و يجازف بحياته دائمًا، باختصار، إنّه يتكامل مع كل الشخصيات الأخرى، بدلًا من أن يكون راصدًا مستقلًا كما هو حال القارئ (و هنا نستعيد تشبيه فان داين للمحقق بوصفه قارئًا). فهذه الروايات تصنف عادة على أنّها روايات إثارة بسبب البيئة التي تصفها، و لكنّنا نرى أنّ تركيبها يجعل منها أقرب إلى روايات التشويق.

في الحقيقة، لقد أقلع النوع الثاني من رواية التشويق عن تجنب البيئة التقليدية للجريمة المحترفة و الرجوع إلى الجريمة الشخصية في روايات من المجرم، على الرغم من كونها متطابقة مع البنية الجديدة. و منها تولدت رواية قد نسميها 'قصة المشبوه بوصفه محققًا'. في هذه الحالة، ترتكب جريمة في الصفحات الأولى و كل الأدلة المتيسرة لدى البوليس تشير إلى شخص محدد (و هو الشخصية الرئيسة). و للبرهنة على براءته، فإنّ على هذا الشخص نفسه أن يعثر على المجرم الحقيقي، حتى و إن كان ذلك العمل سيعرض حياته للخطر. قد نقول، في هذه الحالة، إنّ هذه الشخصية تمثل في الوقت نفسه المحقق، و المجرم (في نظر الشرطة)، و الضحية (الضحية المحتملة للقتلة الواقعيين). و هناك الكثير من الروايات لوليم آيريش، و باتريك كوينتن، و تشارلس وليمز قد بنيت وفقًا لهذا الإنموذج.

من الصعب تمامًا أن نقرر فيما إذا كانت الصيغ و الأشكال التي وصفناها توًا تتماثل مع مراحل التطور أو حتى إن كان يمكن أن توجد متزامنة مع بعضها. و حقيقة أنّنا يمكن أن نعثر على أنماط عدة للمؤلف نفسه، مثل آرثر كونان دويل أو موريس ليبلان، أعقبت الازدهار العظيم للقصة البوليسية، قد تجعلنا نتجه إلى الحل الثاني، و تحديدًا لأنّ هذه الأشكال الثلاثة تتعايش مع بعضها في هذه الأيام. و لكن ما هو جدير بالملاحظة أن تطور القصة البوليسية في خطوطه العريضة قد اتبع بدقة متتالية هذه الأشكال و تواليها. قد نقول إنّه في نقطة ما تعاني القصة البوليسية من قيود هذا الجنس الأدبي أو ذاك بوصفها عبئًا لا مسوغ له و تتجنبها لكي تؤسس شيفرة جديدة. و يفهم دور الجنس الأدبي على أنّه قيد، ما أن يصبح شكلًا خالصًا و لا يعود مسوغًا ببنية الكل structure of the whole. و على هذا النحو، ففي روايات هاميت و تشاندلر، قد أصبح اللغز حجة خالصة، و قد تجنبته روايات الإثارة التي جاءت بعد روايات من المجرم، من أجل أن تتوسع في شكل جديد من عناصر التأثير، و هو التشويق، و للتركيز على وصف البيئة الاجتماعية. و رواية التشويق، التي ظهرت بعد السنوات العظيمة لرواية الإثارة، جربت هذه البيئة الاجتماعية بوصفها خاصية لا فائدة



منها، و أبقت فقط على التشويق نفسه. و لكن كان من الضروري في الوقت نفسه تقوية كل من اللغز و البيئة الحقة بالنسبة لرواية الإثارة- فعلى سبيل المثال، إن عمل فرانسيس إليس سبق الإصرار و الترصد، و عمل باتريشيا هايسميث السيد رايبلي ذو الموهبة- هما من القلة بحيث لا يمكن عدهما جنسًا أدبيًا مستقلًا.

هنا، نصل إلى سؤال ختامي: ما الذي يجب أن نفعله مع الروايات التي لا تتلاءم مع تصنيفنا؟ فليس هو بالأمر العرضي، كما يبدو لي، أنّ القارئ عادة يعدّ مثل هذه الروايات التي ذكرتها توًا هامشية بالنسبة إلى الجنس الأدبي، و شكلًا وسطيًا بين القصة البوليسية و الرواية نفسها. و مع ذلك فإذا أصبح هذا الشكل (أو شكل آخر ما) أصلًا لجنس أدبي جديد للقصة البوليسية، فإنّ هذا بحد ذاته لن يشكل حجة ضد التصنيف المقترح؛ فإن يتأسس الجنس الأدبي الجديد ليس بالضرورة بنفي الخصائص الأساسية للجنس الأدبي القديم، و لكن بالاستفادة من مركب معقد و مختلف للخصائص، و هو مركب ليس بالضرورة متناغم منطقيًا مع الشكل الأول.

* The Poetics of Prose (Oxford: Blackwell, ١٩٧٨, pp. ٧٠-٨.

ملاحظات المؤلف:

١. رواية إثارة لجيمس هادلي تشيس، طبعت أولاً في العام ١٩٣٩. و قد كانت موضوعًا لمقالة شهيرة كتبها جورج أورويل، 'البيع بالقرعة و الآنسة بلانديش'، (مجموعة مقالات، الصحافة و الآداب، المجلد ٣).

٢. هيركول بوارو هو المحقق في كثير من روايات أجاثا كريستي، و فيلو فانس هو المحقق في كثير من روايات أس. أس. فان داين.

٣. إن هذه الترجمة للمصطلحين اللذين وردا في كتابات الشكلانيين الروس، و هما مصطلح الحكاية fibula و القصة sjuzet ليست ترجمة مقنعة تماماً بما أن 'القصة' و 'الحبكة' يستعملان بحرية ومن دون إحكام، و في بعض الأحيان قد يستعمل أحدهما بديلًا عن الآخر في كثير من نقد النثر القصصي. و ربما يكون مصطلح 'الخطاب' تمثيلاً أكثر إقناعًا لمصطلح sjuzet.

ملاحظات المترجم:

١. نشير هنا إلى أن مصطلح (من المجرم) أو whodunit مشتق من عبارة 'who has done it'. و هو مختص بالرواية البوليسية حصرًا. و من المفهوم أنّ الفعل المقصود هو جريمة ما يتم الكشف عن فاعلها عبر الرواية.

٢. إن (أس. أس. فان داين) هو اسم الشهرة المستعار للناقد و الكاتب الأمريكي ولفريد هونتنكتن رايت Willard Huntington Wright (١٨٨٨-١٩٣٩). و قد كتب عددًا من أفضل الروايات البوليسية مبيعًا التي تصور البوليس السري أو التحري فيلو فانس ذا الذكاء اللامع و لكن المتعجرف. من أهم أعماله التي كان بطلها فيلو فانس: قضية مقتل بينسون (١٩٢٦) و (قضية مقتل الأسقف) و (قضية مقتل مربي الكلاب). و قد كتب كذلك سلسلة من المقالات و نشرها في المجلة الأمريكية تحت عنوان (عشرون قاعدة لكتابة القصص البوليسية) و ذلك في العام ١٩٢٨.

٣. الزمن العابر (١٩٥٧) رواية للكاتب الفرنسي ميشيل بوتور (١٩٢٦-).

٤. الإشارة هنا إلى أنّ حادثة القتل الأولى هي مما يمكن أن يوصف بجريمة القتل العادية المنتهكة للأعراف و القوانين الاجتماعية، لذلك فهي مدانة. و تتولى القصة البوليسية الكشف عن فاعلها الذي يدان ثم تنفذ فيه حادثة القتل الثانية التي لا يمكن وصفها بالجريمة لكونها تجري على وفق القوانين الاجتماعية و تنفيذًا لها، و إنما يطلق عليها لفظ حكم الإعدام، و منفذوها ليس المحقق فحسب، و إنّما المجتمع، و الأشخاص الموكل إليهم التنفيذ. لذلك هم أشخاص أنقياء و لا يمكن تجريمهم. و نلاحظ هنا أنّ فكرة أنّ الجريمة لا تجدي مضمنة في كل قصة بوليسية، و بذلك يمكن عدّ القصة البوليسية قصة أخلاقية في مغزاها العام.

[٥] تشستر هايمز(١٩٠٩-١٩٨٤)، روائي أمريكي ذو أصولٍ أفريقية كانت رواياته تستكشف عبثية العنصرية. تغرب عن وطنه أمريكا لمدة ثلاثين عامًا، و لم يحظ قط بالاهتمام النقدي و المتابعة الشعبية التي حظي بها في أوروبا في وطنه.. و



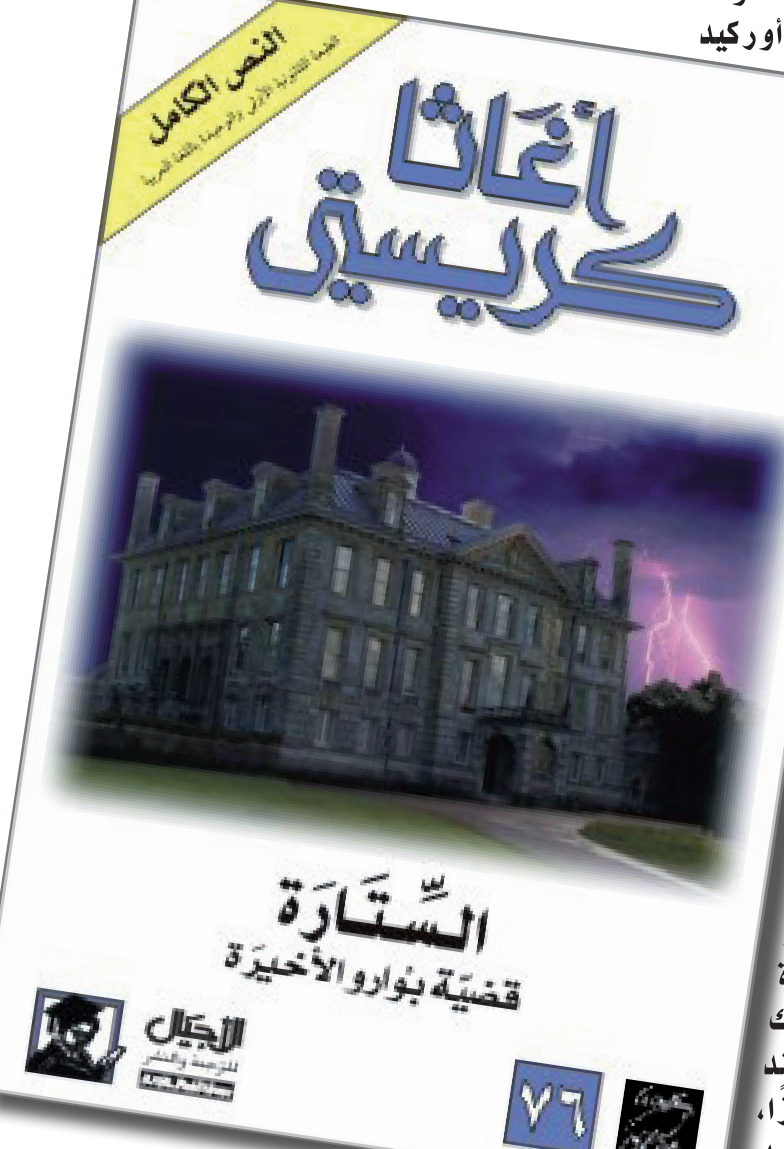

ربما لم يفاجئه عدم اهتمام وطنه به. و خلال سبع عشرة رواية و سيرتين ذاتيتين. و لم يقلع هايمز عن استكشاف التأثيرات القاسية و المدمرة – سواء أكانت فردية و اجتماعية – للعنصرية في أمريكا. و يقول عنه كاتب سيرته جلبرت مولر: "لهايمز رؤى هي الأكثر جذرية، و قسوة قلب، وعبثية باردة بخصوص التجربة الأمريكية في الأدب المعاصر – و هي واقعة أسهمت في أهماله نقديًا." على أنّه في التسعينيات من القرن العشرين، و مع ظهور عدد من الكتب التي تتناول سيرته، و كذلك ظهور طبعات جديدة لأعماله، بدأ هايمز يلقى الاعتراف الذي فاته في حياته.

[٦] هادلي تشس (١٩٠٦-١٩٨٥) هو اسم الشهرة المستعار للكاتب الإنجليزي رينيه ريموند. و قد كتب الرواية السريعة المثيرة "لا أزهار أوركيد للآنسة بلانديش" (١٩٣٩).

[٧] ينبغي هنا التفريق بين مفهوم الأدوات أو التقسيمات البلاغية المعروفة، التي اعتمد تودوروف على غيابها في زعمه أن الوصف في هذا النمط من الرواية يخلو من البلاغة، و بين كون النص ينطوي على بلاغة من نوع ما حتى و إن كان خاليًا من الأدوات البلاغية؛ فالتحليل العلمي و الأسلوبي يثبت أنّ غياب الأدوات البلاغية ضرب من البلاغة.

[٨] [الكلبية Cynic اتجاه فلسفي إغريقي ازدهر منذ القرن الرابع قبل الميلاد. و قد امتاز بكونه لا يعتمد طريقة تقليدية في الحياة و لا حتى في أي نظام عقلي. و مؤسس هذا الاتجاه هو أنتيستينس Antisthenes، أحد أتباع سقراط، و لكن ديوجينز Diogenes من سينوب كان مثالها. و قد سعى الأخير إلى تدمير تقاليد الحياة (بما في ذلك الحياة العائلية) بوصف ذلك سبيلًا للعودة إلى الحياة الطبيعية. و عند اقتراب نهايته، كان يعيش متشردًا معوزًا، ينام في الأبنية العامة، و يتسول طعامه. و قد دافع أيضًا عن المجون و عدم الحياء و الصراحة المطلقة و ممارسة الحياة البسيطة.انظر:

"Cynic." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica 2009 Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2009.






الغيرية الجميلة : أروནداتي روي

و(إله الأشياء الصغيرة).



راؤول ايشلمان.
ترجمة : أماني أبو رحمة .

قد يتساءل القارئ ذو العقلية النقدية عما إذا كانت تجربة الوقوع في فخ المؤلف تجربة جميلة، وإنّ إطارات الإيمان المطمئنة ليست مؤامرة خبيثة مصممة لصرفنا عن استجواب آليات الاستغلال التي تمارسها الرأسمالية العالمية. وأبرز مثال على ذلك هو رواية (إله الأشياء الصغيرة) لأروནداتي روي (روي ١٩٩٧). فمصداقية (روي) بوصفها ناقدة للرأسمالية العالمية لا تقبل الجدل : ومنذ كتابة روايتها الشهيرة، حولت (روي) نيرانها العنيفة نحو أهداف مجزية مثل القنبلة النووية الهندية، والسياسة الخارجية الأميركية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ، و مشاريع التنمية المدمرة للبيئة . و على غرار العديد من كتاب ما بعد الاستعمار، فإنّ (روي) ، نظريًا على الأقل، تقف ضد الجوهرية anti-essentialist بحزم : فهي ، على سبيل المثال، لا تحتمل مواطنيها الذين يفصلون بين الهند الأصيلة والغرب الفاسد . هذا الرفض الثابت للمصادر البدئية يقود إلى مشكلة معروفة في تعريف الذات : إذا لم يكن هناك حقيقة أساسية مطلقة وبدئية ، كيف يمكنك تحديد موقفك النقدي الخاص بطريقة إيجابية؟ إلّا إذا حدث وكنت ماركسي مقتنع (الأكيد إنّ (روي) ليست كذلك).





وجواب ما بعد الحداثة على هذا السؤال حتى الآن هو: إنّك لست مضطرًا لتبرير موقف واحد لأنّ لديك مواقف متغيرة باستمرار. وباتخاذ الأوهام الجوهرية لمركز الهيمنة بوصفها قيمة ظاهرية ـ وفضح ما لا يمكن الدفاع عنه باستمرار ـ أنت تترك وراءك أثرًا ديناميكيًا عن الغيرية الاستطرادية الذي يعوض خسارة العقيدة الأيديولوجية الثابتة. يبدو الأمر جيدًا من الناحية النظرية، ولكن في الممارسة لا أحد تقريبًا يريد فعلًا العيش والكتابة بهذه الصيغة النيتشوية التجوالية المتمثلة في الاستجواب المعرفي الذي لا نهاية له . والنتيجة هي إعادة تسيس الخطاب النقدي مع أجندة أيديولوجية واضحة (الماركسية في أغلب الأحيان) وانتقادات لاذعة للحقيقة الجوهرية والسرديات الكبرى . ويعرض مصطلح غاياتري سبايفاك « الجوهرية الإستراتيجية strategic essentialism » الذي كان من المفترض أن يجعل هذا النوع من الأشياء تبدو قوية وحذرة، الثنائية الكامنة في داخله :

يبدو المصطلح وكأنّه تفويض مطلق يسمح للشخص الذي يحمل أجندة خفية (الاستراتيجي) بالاستمرار بعمل شيء يمكن أن ينكر على الآخرين فعله .

في البداية، يتبع حل (روي) لهذه المشكلة نمطًا ما بعد أيديولوجي دقيق. فقد قالت في مقالاتها وكذلك في روايتها، إنها لا تصور الهند والغرب فحسب ، ولكن أيضًا الرأسمالية والماركسية بوصفهما متعادلين من حيث الغطرسة والاستبداد و التدمير . وهناك حالة بارزة هي القنبلة النووية الهندية.

والهند ـ ومن خلال بناء قنبلتها الخاصة ـ تدخل من وجهة نظر (روي) في « عقد مع الناس الذين طالما ادعينا إنّنا نحتقرهم وهم بالطبع المجتمعات الغربية ذات التاريخ الـ «ملطخ بدماء الآخرين» الذين «اخترعوا عمليًا [...]الاستعمار والفصل العنصري والعبودية والتطهير العرقي والحرب الجرثومية، [و] الأسلحة الكيميائية « (روي ١٩٩٩، ١٤٤)

وحجة أنّ الهند تفعل ذلك حتى تدخل مضمار سباق التسلح بأسلحة الدمار الشامل أسوة بالآخرين لا يجعل الهند أفضل حالًا: «وفي النهاية، أعتقد أنه من الإنصاف القول بأنّنا منافقون. نحن الذين تخلينا عما يمكن القول إنّه موقف أخلاقي ـ موقف أنّ لدينا التكنولوجيا، و يمكننا صنع قنابل حين نريد، ولكننا لن نفعل «(روي ١٩٩٩، ١٤٥).

هذا النوع من النفاق ليس أقل بروزًا على المستوى الشخصي. ففي (إله الأشياء الصغيرة) نجد أنّ (شاكو) الرأسمالي المغرم بالثقافة الانجلوسكسونية وبمطاردة النساء مع أيديولوجيته الماركسية و (بيلاي) الشيوعي القومي الذي يسئ معاملة زوجته ويظهر اهتمامًا كبيرًا بمصنع الصلصة يمثلان وجهي عملة كئيب وموحش . وكما تُظهر رواية (روي) ، فإنّ هذا النوع من التفكير يصبح قاتلًا عندما يواجهه تهديدًا لمصالحه الخفية -- فقد قتل(فيلوثا) بسبب الاعتداء على «قوانين الحب» الضمنية التي تحرم العلاقات الجنسية بين أعضاء الطبقات العليا والمنبوذين. و مع ذلك، يختلف رد فعل(روي) على زيف الايدولوجيا اختلافًا جذريًا عن دراسات ما بعد الحداثة، و ما بعد الاستعمار . وعلى الرغم من أنّ برنامجها الإيجابي ليس مصاغًا على نطاق واسع أو صارم جدًا، إلا أنّها تقول إنّها تعتبر الحب والجمال معطيات أساسية للتفاعل الإنساني :

«لن يشفينا الاحتجاج ضد الماضي . لقد حدث التاريخ . انتهى الأمر وحدث كل ما حدث . و كل ما يمكننا عمله هو تغيير مساره بتشجيع ما نحب بدلًا من تدمير ما لا نحب. هناك جمال بعد في هذا العالم ، وحشي، وخفي ، وشرس ، وهائل . جمالنا الخاص بتفرد والجمال الذي نتلقاه بحب من الآخرين، الجمال الذي يعزز ويصنع ويعيد ابتكار جمالنا. علينا أن نسعى إليه، و نغذيه، ونحبه. إنّ صنع قنابل سيدمرنا فقط. لا يهم ما إذا كنا سنستخدمها أم لا. سوف تدمرنا في أي حال ». (روي ١٩٩٩، ١٥٩).

تتعامل (روي) ، بعبارة أخرى، مع العاطفة والمتعة المشتركة والتبادلية من خلال قضية الذوق ـ وهما مفهومان ميتافيزيقيان تقليديان تمامًا ـ بوصفها نقطة الانطلاق والدفاع الأخير ضد تعديات «العالم الوحشي والمحطم» والنتيجة هي مساحة بين ذاتانية intersubjective حرة و مشهد حب وجمال في حده الأدنى ينتصب وسط عالم من القمع والعنف والإقصاء الطبقي و التحيز الجنسي والتهديد الخارجي عمومًا. وغني عن القول إنّ هذه المساحة الحرة لم تعد تتوافق مع ما بعد الحداثة. ذلك أنّه يقف في مركزها ـ الخفي والشرس والهائل ـ مبدءان حتميان لا يمكن ، على الأقل في الرواية ، استيعابهما في الايدولوجيا أو في نقدها الذي لا نهاية له . وهذا

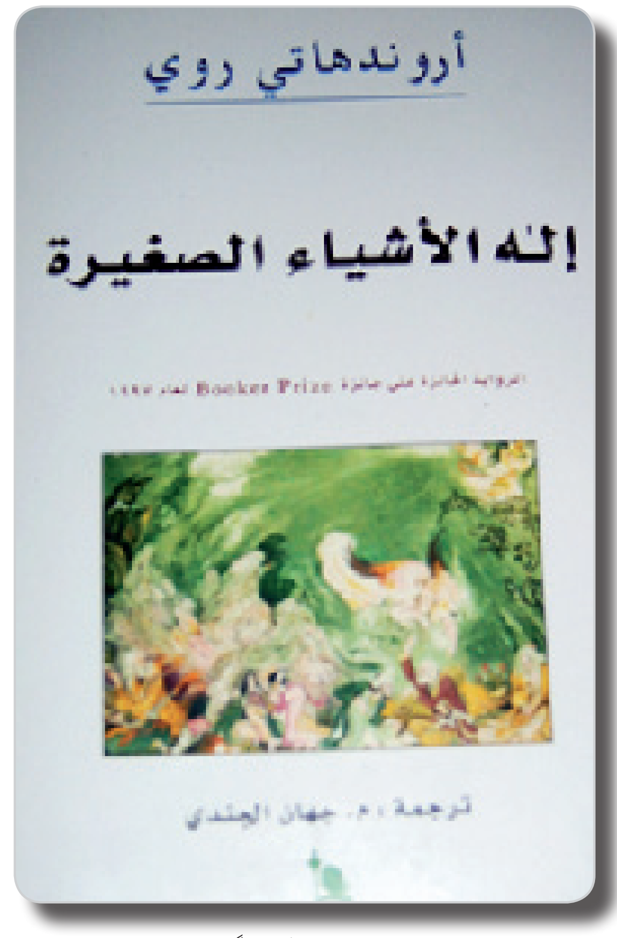



، إن جاز التعبير، «كانط مرتديًا الساري الهندي « -- تزرع (روي) المنطلقات الأساسية للجماليات الكانطية في شبه القارة الهندية وتجعل بؤرتها طلاق المنبوذ المطواع الأبنوسي البشرة و قصة الطلاق اللامعة ... . لا استطيع التأكيد بما يكفي على أنّ مشهد (روي) البدئي عن الجمال والحب ليس طبيعيًا أو ما قبل ثقافي . إنه يتموضع ، في شكله الأكثر تطرفًا، على الحافة الدقيقة جدًا بين الطبيعة والثقافة ، في ذلك المكان حيث الفوارق بين الطبيعة والثقافة تبدو في أكثر صورها امتزاجًا وتداخلًا : في زنا المحارم.

وعندما مارس التوأمان غير المتماثلين والمحطمان عاطفيًا (راحيل) و(اسثا) الحب في نهاية الكتاب بعد انفصال غير طوعي طويل فإنّهما لم يفعلا شيئًا أكثر من التأكيد من جديد على إمكانية اللاتمايز المثمر ، والعودة إلى وحدة غير منظمة تمكنهم ـ على الأقل من حيث المبدأ ـ من إلغاء عالم الايدولوجيا والتاريخ والقانون القمعي الظالم. مشهدهما الخاص المؤسف ليس مجرد اتحاد اثنين و لكنه تثليثا : راحيل هي أخت وأم في آن واحد: هي نصب نفسي ووراثي للام التي استشهدت («حركت فمها .فم أمهم الجميلة «[روي ١٩٩٧، ٣٢٧]). يحمل هذا الثلاثي الذي يمارس سفاح الأقارب إمكانية التفوق والتجاوز التي لا تتحقق في الكتاب: ذلك أن نصيب التوأم «ليس السعادة، ولكن الحزن البشع « (روي ١٩٩٧، ٣٢٨). كان بإمكان (روي) أن تنهي قصتها عند هذه الملاحظة المحبطة بسهولة، وسيكون أي تفكيكي سعيد بإخبارنا إنّ إعادة كتابة(راحيل) و(ايسثا) للعلاقات بين الجنسين ـــــ على الرغم من أنها رد فعل مفهوم على نفاق المجتمع الـ «إيديولوجيي» الفائق التمايز ـــــ غير قادرة على إعادة الأم جسديا وغير قادرة على جعل نفسي التوائم كلانية وتامة . وهذا هو السبب في أن تختار (روي) ، بدلًا من التلكؤ في موقف الأضحوية ، وضع الأداء الإيجابي في نهاية الكتاب متمسكة بإمكانية الحب الذي ليس جميلًا فحسب ، بل ومتجاوزًا ومثمرًا أيضًا . منذ بداياته كان هذا الحب متجاوزًا ومتعاليًا جدًا. فعندما التقط (فيلوثا) نظرة (أمو) الأولى «تداخلت قرون في لحظة واحدة سريعة الزوال. كان التاريخ مباغتًا خاطفًا « (روي ١٩٩٧، ١٧٦). الحب هو وجود ، مشهد رائق بين اثنين من البشر في لحظة شخصية فريدة من الجمال المشترك والمودة المتبادلة .

ويتكرر هذا المفهوم التصويري عن الحب في نهاية الكتاب بطريقة إيجابية، بوصفه وحدة جمالية وراقية تعلي القانون و التاريخ:

«كلما ارتفع من النهر المظلم وسار على الدرجات الصخرية، رأى أنّ العالم الذي يعيشون فيه عالمه و. أنه ينتمي لهذا العالم. كما أن العالم ينتمي له. الماء. الوحل. الأشجار. السمك. النجوم. إنّه يتنقل عبره بسهولة. وعندما شاهدته فهمت نوعية جماله. كيف شكله العمل. وكيف أن الخشب



الذي يقوم بتهيئته قد هيأهُ أيضًا . كل لوح يسطحه ، كل مسمار يسمره ، كل شيء يصنعه ، كان يصبه . ويترك بصماته عليه. يعطيه قوته ، ونعمته اللينة » . (روي ١٩٩٧ ، ٣٣٣-٣٣٤) .

هناك شيء يوفق ، على الأقل لبعض الوقت ، بين الماركسيين والكانطيين . إذ يبدو أنّ الجمال الأليف غير المغترب ينشأ على الحافة بين الطبيعة وتعامل البشر مع هذه الطبيعة . كما أنّ رجل رقصة الكثاكالي -- راقص طقس كيرالا -- هو «أجمل الرجال»، لأنّ«جسده هو روحه» : لقد كان «مصقولاً ، ينخفض ببطء مسخرا بالكلية لمهمة حكي القصص» (روي ١٩٩٧، ٢٣٠). شيء مماثل حدث مع




الكلمات، عندما تلتصق الساردة وأبطالها الأطفال حتى تذوب الحدود النحوية القياسية بطريقة إيقاعية حسية «sourmetal smell»، «sariflapping»، «Orangedrink Lemondrink Man، وغيرها).

الحب ، و اللعب باللغة ، والنجارة ، والكثاكالي كلها أداءات تمحو خطوط الحدود الثانوية للثقافة ، والطبقة، والطائفة وتستبدلها بوجود جميل ، يمكنه ، في ظل ظروف مناسبة، أن يتجاوز عالمه من «الأشياء الصغيرة»، ويتصل إلى النجوم . إنّ إرجاء هذا الحلم إلى «الغد » الكلمة المأساوية الأخيرة في الكتاب لا يعد إحباطًا ساخرًا ، ولكنه وعد : إنّه يعلم إمكانية إسقاط حضورية الحب loves presentness على المستقبل. وتظهر قصة الرواية أنّ هذا الإسقاط لا يعمل (ينتهي بفعل زنا المحارم الخطير)؛ ولكن حبكة الرواية هي التي تعمل (تنتهي بفعل الحب السامي). و كما هو الحال دائما في الأعمال الأدائية ، فإنّنا نمنح خيارًا واضحًا فيما يتعلق باتجاهاتنا الموقفية فإذا ما وقع اختيارنا على التسلسل الزمني والتأخير في القصة ، فلن نلقى سوى الحزن والخراب، وإذا اخترنا الحضور الموجه جماليًا وجود للحبكة ، فسنحصل على إلهام الحب والمستقبل الذي يمكننا أن نعمل فيه بطريقة إيجابية .

المادة من كتاب (نهاية ما بعد الحداثة : مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن) . تأليف راؤول ايشلمان . ترجمة أماني أبو رحمة . مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر.

الهوامش

نرى مثل هذه الأعمال الجدلية غير الروائية في (وتكاليف المعيشة) (روي ١٩٩٩)،(سياسات القوة) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠١) و(حديث الحرب) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠٣).

وظفت سبيفاك هذا المفهوم لأول مرة في سبيفاك ١٩٩٦ ١٩٨٤)، (٢١٤-٢١٥)

توقفت سبيفاك، التي تمزج بين الماركسية والتفكيكية، في نهاية المطاف عن توظيف المصطلح ، و قالت إنه «أصبح مجرد تذكرة موحدة للماهيوية» (سبيفاك ١٩٩٣، ٣٥). وكما يشير غرويس بوريس في مقالته [تحت الاشتباه] غرويس ٢٠٠٠) فان هذا التشويش ما بعد البنيوي للذاتية يؤدي في النهاية إلى استعادتها فكلما قل ما نعرفه عن شخص أو موضوع ، كلما ازداد لدينا الاشتباه بأنّ هذا الشخص موجود حقا هناك – وانه يخدعنا بطرق ملتوية من وراء ظهورنا.

وبعبارة أخرى، فان الشخصيتين تتشاركان في الجمع بين الصفات البدنية الجذابة مع حالة الغيرية الاجتماعية. ولإعادة تفسير مفهوم كانط عن الجمال بصورة قاطعةٍ باعتباره واحد من الغيرية انظر سايبرس ١٩٩٨. فوفقا لسايبرس ، التركيز على الجمال و الغيرية، لا يكون غير سياسي: «فمن المعروف أنّ الجمال يثير الغيرية على نطاق ضيق - نطاق الإنسان في الواقع - ولكن ربما هذا هو المكان الذي تجد الغيرية فيه أكبر قيمة سياسية. فالنطاق الصغير يجبر الأفراد على مواجهة الغيرية داخل عالمهم بدلا من تحويلها إلى واقع خارجي «(١٩٩٨، ٣٧). تأخذ روي خطوة أخرى: عند نقطة ما، تحول جمالها بوصفها آخر إلى تشابه من خلال السماح بالتماهي عبر جميع الحدود الثقافية والأيديولوجية. و«إله الأشياء الصغيرة» - إله السمو والجمال - هو اله كوني واحد .

كما أشار إريك غانس مرارًا وتكرارًا في سجلات الحب والحقد على الإنترنت أنّ تركيز ما بعد الحداثة على الغيرية المزاحة عن المركز (على العكس من السرديات الكبرى الطوباوية) يؤدي إلى عقلية أخلاقية تميل إلى الضحايا المهمشين . و من وجهة نظر غانس و المحافظين الجدد ، فان هذا الموقف مثمر في رفضه للاستبداد المركزي ولكن غير منتج في اعتمادها على الاستياء. و روي بالتأكيد لا تتفق مع فكرة غانس في أنّنا يجب أن نحتضن الرأسمالية العالمية بحرارة والديمقراطية البرجوازية، ولكن موقفها يتسق مع غانس حين تؤكد على المصالحة والحب والجمال – ويتقاطع مع نموذج إنتاج الذنب في خطاب الاضحوية .

لاحظ كثير من المؤلفين هذا الادعاء .و بالنسبة لأولئك الذين ما زالوا ملتزمين بمعايير ما بعد الحداثة فإنّ الأمر يمكن أن يكون خيانة : فقد انتقدت مارتا دفوراك، على سبيل المثال، عدم تناول روي لـ«مجتمعها الخاص ولكن لمجتمع غريب » والدخول في «ديناميات الدجين والتعريف» (دفوراك ٢٠٠٢ ، ٦١) بدلا من عرض الغيرية غير المتبادلة من خلال تجربتها الثقافية الخاصة.

. وبمصطلحات استجابة القارئ، تؤدي الأدائية إلى إعادة تأكيد الصدفة ، حيث أننا تركنا مع نهاية توحي بخيارات مفتوحة وليست تهكمية مؤجلة . ومن سوء الحظ أن واحد من عدد قليل من النقاد المهتمين باستعادة الحوادث غي المتوقعة أو المصادفات ، بوصفها جماليات ايجابية - غري شاول مورسون جعل معاييره الخاصة مقيدة بشدة بحيث يبدو أنه لا يمكن تطبيقها في أي مكان خارج مجموعة فرعية صغيرة من روايات القرن التاسع عشر (انظر - Morson ١٩٩٨ and Morson ٢٠٠٣) يرى مورسون وبشكل حاسم أنّ الروايات هي محاكاة للعالم الحقيقي، والوقت المفتوح حرفيًا. ومن ثم فإنّ اشتراطات الروايات «الإجرائية» ، كما يسميها ، ينبغي أن يجعلنا نشعر ب«استكشاف مجريات الأمور »وليس «التراكيب الشاملة» (١٩٩٨، ٣٠٥)، وهكذا يمكن أن «تفسر بشكل صحيح دون فرض تصميم» أو إعادة قراءة (١٩٩٨، ٣٠٦)، وأنها تتضمن أحداث من واقع الحياة و رد فعل القارئ عليها كما كتبت (١٩٩٨، ٣٠٥). وعلى النقيض من ذلك فإنّ الأعمال الأدائية تفرض علينا الانفتاح من خلال تركيبيتها الصريحة وحرفيتها الواضحة . هذا التناقض بدوره ممكن فقط في مجال الجمالية المستقلة، التي حاولٍ مورسون فتحها على ما أطلق عليه بشكل رائع وربما أيضا قبل الأوان «الحياة».





القاص والروائي عباس خلف علي

بين تدمير الذات
واختراق السياج الميتافيزيقي الآمن



حاوره الناقد : محمد علي النصراوي

يُعدُّ عباس خلف علي أحد كتاب القصة القصيرة والرواية والمقال النقدي ، وركنًا من أركان المشهد الثقافي الكربلائي - العراقي ، مارس كتابة القصة القصيرة منذ سبعينات القرن الماضي ، نشر قصته الأولى (عين الصحراء) عام ١٩٧٧م في مجلة بيروتية ، إشتغل في المجال الصحافي وتسلم مسؤولية الصفحة الثقافية في جريدة (الراصد) عام ٧٨ ١٩ ثم مندوبًا عن النشاطات الثقافية التي تقام في الفرات الأوسط . حاز على جائزة عبد الرحمن مجيد الربيعي عن قصته (الصخرة) التي تقع ضمن مجموعته القصصية (مدينة الزعفران). وظف الموروث الشعبي والحكاية الخرافية والأساطير في أغلب قصصه وخاصة في قصة (حلم الماء) التي نُشرت في مجلة (الأقلام) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة عام ٢٠٠٠م .





نشر مجموعته القصصية الأولى (فرصة لإعادة النظر) عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ١٩٩٩م . ثم نشر روايته الأولى (عدسة الرؤيا) عن الدار نفسها عام ٢٠٠٠م التي لفتت انتباه القراء وقد كتب عنها أغلب النقاد والكتاب على أنّها استلهام للرؤيا واستحضار للحلم ، ذلك الحلم الذي يعيد ترميم جسد الذاكرة المعطوبة ، الذاكرة التي طمرت مع رفاة الشهداء الذين سقطوا صرعى في أرض الحرام ، وأولئك الذين غيبتهم يد المنون ، ظلوا عالقين في جسد الذاكرة .. إلاّ أنّ رواية (عدسة الرؤيا) أقامت بتخليق بنية افتراضية / مكانية / مخلقة هي عدسة الكاميرا التي أصبحت البؤرة المكانية ، تلك التي أعادت ترميم هذا الجسد ، فأوحت لنا أنّها الصحراء التي تركت وراءها آثار عباراتها المتناسلة ، وعلى هذا الأساس جاءت الرواية في استحضار أرواح الأصدقاء وإعادة الذاكرة المفقودة . حتى أنّ أحد النقاد علق عليها قائلاً : إنّها عبارة عن كتابة سيناريو فيلم كبير وثقّت فيه وقائع الحروب المدمرة، تلك الحروب التي زعزعت اليقين وكشفت عن المسكوت عنه وأخرجته من تحت الردم ، إنّها بحق كشف وتعرية النفس الإنسانية وهي تواجه الموت .

ثم نشر مجموعته القصصية (مدينة الزعفران) عن مكتب مدى – بغداد عام ٢٠٠١ م ، وأعيد طبعها في دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد عام ٢٠١١م ، هذه المجموعة التي رفضت الإنضواء تحت أي خيمة تجنيسية وعدّها الكاتب سيرة مدينة ، عبارة عن إرتحالات في الزمان والمكان . قام القاص باستثمار الرؤيا فنيًا في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءً جامعًا لمتوالياته - بدلًا عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصًا متفرقة - هو كسر السياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إنّ صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بُنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالم حقيقي . والقارئ حينما يتتبع مثيراته المعرفية الموجّهة نحو تشكيل هذا المجال الشبحي / المخلّق بصفته البنية الافتراضية لإحتواء عالم النص ، فإنّ هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يعدّ النواة الإنشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإنّ هذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لإستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقح معها معرفيًا . أي بمعنى آخر إنّ القاص إستخدم نوعًا من التناصات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجة من عام- ١٢٥٨هجرية ،الموافق١٠/ يناير من عام ١٨٤٢م . و قد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانية (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسوار المدينة نتيجة القصف المركّز من مدافعه الموجهة نحوها .

وفي هذه المدّة بالذات أي ما بين القرن الماضي وعتبة دخول القرن الجديد ، دخل القاص والروائي مرحلة جديدة في كتابة النص ، وعدّ النص بالنسبة إليه هو كتابة المغامرة ، تلك المغامرة التي تبحث عن ممارسة الذات في تحقيق هويتها وإثبات كينونتها ، بين أن تكون أو لا تكون ، فأصبحت الكتابة عنده قضيته الأساسية وشغله الشاغل في إعادة أسئلته الذاتية وتحويل الأنا – إلى أنا كونية ، تحاول أن تعيد صياغة عالمها غير اليقيني ، وعندما أراد أن يمنطق هذا اللايقين كتب رواية نص (كوربايل) التي صدرت عن منشورات الإبداع الذاتي – بغداد عام ٢٠٠٨م فأحدثت ضجة في الوسط الثقافي ، وفي إثر ذلك نشر هذا النص في مجلة (الكلمة) الإلكترونية رئيس تحريرها الناقد العربي الكبير صبري حافظ وقد ترجمت إلى اللغة الإنكليزية على الموقع نفسه .

في رواية نص (كور بابل) قام بنسف الخصائص المميزة للمؤسسة التجنيسية وخلخلتها من الداخل . لذا يمكن أن نعدّها كتابة المغامرة أو مغامرة الكتابة بأفق جديد في المدونة العراقية الجديدة ، في تجربته هذه راح جسد النص ينمو ويتوالد عِبرَ أركيولوجيا معرفية ، عززت الجهاز المعرفي



لـ(أنا) حتى تحولت إلى هامش / أو ملحق ينضاف إلى النص ، فانبثقت الذات وهي تكتب يوتوبيا المكان عبرَ إرتحالاته المتعددة في الزمن مُخلّقاً من خلالها يوتوبيا مدينة طمرت تحت طبقات الكاتب المعرفية . فالنص يقرأ دفعة واحدة و بدون إنقطاع، وهذا النمط من السرد ينفتح على مشاعر السارد، وما تنتابه من حالات يأس وإنكسار أو إحباط، أو أستدعاء الحلم ليكون جزءًا من ذاكرة النص، وهو كثير التعرجات والإنقطاعات، والإحالات، أي بمعنى أنّ فلسفة النص قائمة بإحلال المفارق الإنساني محل اللامتناهي الإلهي، وهو النمط الذي تكون فيه عين السارد على مسافة واحدة من جميع الأشياء التي يستدعيها ليقوم بمساءلتها تاريخيًا واسطوريًا فاضحًا ذلك المسكوت عنه أو اللامفكر فيه، وتصبح الشخصية هامشًا ينضاف إلى النص، لأنّ خطاب الرواية يتمركز حول رؤية السارد الميتافيزيقية، وهذا النوع من السرد يجعل النص عبارة عن حفيرة أو وثيقة نفسها.

ولم يتوقف القاص والروائي عباس خلف علي ، فقد أكمل رواية نص آخر بعنوان :(إعترافات من ذاكرة البيدق) ، جاء هذا النص معززًا للطروحات الفكرية والمعرفية التي تشغل بال الكاتب ، وأهمها هي حفرياته المعرفية التي راحت تحفر في الطبقات السفلى من ذاكرة المدينة الغائبة (كربلاء) فاضحًا بعض مضمراتها المختبئة في العقل الجمعي ، وكما أراد الكاتب ، هي استحضار الذات فيها لتطلق أسئلتها المربكة ، الأسئلة المصيرية التي تواجه هذا الكائن الضعيف وهو يواجه أبشع التاوباوات التي تفرضها قوى مركزية متحكمة به ، والرواية معدّة للطبع في أحدى الدور العربية .

إنّ كتابات القاص والروائي عباس خلف علي لو أردنا تفحصها عن كثب ، لتبيّن لنا أنّها محاولات تدخل في مجال حفرياته المعرفية التي كونت جهازه المعرفي الخاص على تكوين نسق إشاري خاص به . والقاص قام بتوظيف الأساطير والحكايات الشفاهية والنصوص الفلسفية والتماهي معها ، كل هذا جعل من القاص أن يقدم نصه بصفته حفيرة ، وإنّ النص لديه ما هو إلّا وثيقة نفسه . في لقائنا الخاص به طرحنا عليه جملة من الأسئلة المعرفية :-

م . ع النصراوي /

ثمة أكثر من عباس خلف علي ، في القصة القصيرة ، في الرواية ، في المقال النقدي ، وفي الدراسات السينمائية ، ولكن دائمًا عباس خلف واحد ، هل يمكن أنْ نعدّه الأصل الغائب الذي ينشطر على نفسه ..؟

عباس خلف / تبدو الاهتمامات التي يمارسها الكاتب لا تقف عند عتبة معينة , إنّه البحث الدائم عن الصورة الغائبة والمتماهية مع الأشياء , تلك الصورة المتخفية عن الحقيقة , ولكن لها جذور الحقيقة في الواقع , نوع من التنكر الذي يحفزنا للبحث عنه أو للتواصل معه لمعرفة تكوينه الفني المتجسد في لغة الصورة السينمائية أو في البعد الإستراتيجي للنص الإبداعي الذي يراهن على امتلاكه وثيقة زمنه , تدعنا هذه الحركة أن نلاحق أفلاك النصوص فضائها , عوالمها , تحرياتها , هندستها , هي بالتأكيد لم تجر كما يشتهي التلقي , هي عوالم غير مستقرة في ذاتها تبحث عن مجال لا يمكن تحقيقه , ولذا تستدعينا النصوص إلى قراءة جديدة محايثة نختبر من خلالها معرفتنا الإجرائية إزاء ما نقرأ , إنّها ببساطة إعادة إنتاج المقروء في ضوء ما تجسده حقيقة النص , هذه الحقيقة التي يسميها بارت الزئبقية المتموجة غير الثابتة , أنت في نهاية المطاف تحس أو تشعر بمتعة الدوران في فلك المعاني تلك التي أطلق عليها الجرجاني بالمائزة , أي تتحول من إشارتها داخل اللغة إلى خارجها , نعود إلى فحوى السؤال , لست مسرورًا في الحقيقة

من فكرة التشعب في متون الأجناس بقدر شعوري بغواية الأشياء , ثمة مبرر لي ولك وهو أننا بقدر تعلمنا من النصوص في قدرتها على التخفي والمرواغة نحاول تلمس طريقنا إن كنّا فعلاً نتعلم أم أنّنا في طور الإعداد لهذا الفهم وفي كلتا الحالتين تأخذنا غواية النص إلى أبعد من حقيقته ولا أدري إن كنّا في ذلك محقين أم لا , ولكن أعتقد أنّ دافع التواصل مع الأشياء يبرر لنا أن نبحث عن الذات التي تمارس حضورها من خلال النص والنص هنا واقعة مستقلة تمتلك حقيقتها كما يراها البنيويون بينما التفكيكيون يقولون أن لامكان لقول الحقيقة من دون مجاز في حين يمارس النقد الثقافي بحثه عن العلامة التي قال عنها بيرس وجودها في النسق يحفزنا على التفكير , ومع كل ذلك نلاحظ أنّ النص مرجع أساسي لانتشار المعاني وتعددها وفي ضوء هذا الفهم إجترحت بكل تواضع على قراءة النص السينمائي بعد عملية التحويل إلى السينما التي بالطبع تختلف عن الطريقة الانعكاسية المتزمته بمجريات النص الورقي , القراءة الجديدة تدعونا إلى فهم النص كحادثة وكيفية التقاط السينمائي تلك الواقعة النصية من تكوينها الخام في رسم ملامح الرؤيا التي تجسد الواقع الجديد في الشريط , وبهذه الطريقة كنا نعالج أفلام فيللني وكيراساوا وبازولوني واندريه فايدة ويوسف شاهين وأسامة فوزي ومحمد راضي والآخرين , وهذا مايجعلنا كذلك بمواجهة ما نقرأ لكونديرا وباولو كويلو و نتالي ساروت وكونزو بورو أوي وماركيز وهاروكي موراكامي ويوكيوميشيما ومحمد خضير وأدور الخراط وجمال الغيطاني ومحمد برادة والطاهر وطار من دون أن نغفل كتابات مثل (مزيفوا النقود) لأندريه جيد، و(الألحان المتقابلة) للدوس هكسلي، و(بين مدينتين) لجويس، و(الأشارة القرمزية) لهناتبل هوثرن وغيرها من الأعمال التي تشدك إلى طبيعة المصائر , إنّك بإختصار في دوامة البحث عن وسيلة تسكن من روع هذا العالم الذي يستفزنا في كل لحظة .

م . ع النصراوي /

لقد شيدت مدينة الزعفران على أنقاض مدينة قابعة في قلب التاريخ ، يمكن أنْ نعدّها المحطة الأولى التي خرجت بها عن السائد والمألوف ، والتي امتلكتْ منظومة معرفية خاصة بها ، كانت بمثابة خروج الذات عن نفسها ، ذلك الخروج الذي انبثق من الصراع القديم ضد الجديد ، القديم الذي دائمًا ما نلاحظه يسكن سماء عباس خلف علي ، القديم الذي ترك (أصله) وأصبح فيما بعد متأصلاً مع نفسه .. هل(مدينة الزعفران) أصبحت ذلك(الأصل) الغائب ..؟ تنسخ الذوات نفسها ، بينما المكان ينبثق من داخل الحدث الدرامي كبنية افتراضية وهمية / مخلَقة ، هذا المكان / المخلّق أصبح جزءًا من (يوتوبيا الزعفران) ، تلك اليوتوبيا التي تتولد وتنشطر على نفسها كمتواليات أو حدات قصصية ، وأنت ترفض الانتماء إلى أي خيمة تجنيسية ، وقراءتنا لهذه اليوتوبيات أصبحت جزءًا من خطاب الذات تجاه العالم ، أي بمعنى آخر هل يمكن أنْ نعدّها الغطسة الأولى نحو اللاوعي في تشييد هذه (اليوتوبيا) ؟ أراك دائمًا في هذا العمل تسكنك الأرواح قبل الأشياء ، هل أنت تكتب تمرينًا ذهنيًا في استكشاف تلك اليوتوبيات الحلمية







كي تقتحم اللاممكن ..؟ اللاممكن الذي أصبح بفعل التدوين ممكنًا في تشكيل فضاءٍ إشاري متلبسًا آثار مدينة قابعة في قلب التاريخ .. مدينة الزعفران إنْ جاز لي القول تعدُّ وثيقة نفسها ، أو الحفيرة التي تقدم نفسها بوصفها وثيقة نفسها .. الوثيقة التي عززت منظومتها المعرفية ، تلك المنظومة التي كونت قوانينها أو سننها ، ذلك الذي شكل الفضاء المتخيل ، حقيقة اللاواقع .. هل أنتم هنا

أخرى , وإنّما بما نعتقد أو نتوقع أنّه يلبي طموح النص , ولذا كنت أحترز لا بل أحذر من إشكالية مركبة يحل فيها التاريخ مكان النص و يصبح النص هو التاريخ وكأنّ ما يعني التاريخ يمكن أن يلائم النص , كما نرى في أغلب الروايات التي تتعامل مع التاريخ كبنية وثائقية لا بنية قائمة على فعل دلالي , ولا نريد أن نجرد الروايات التي تتعامل مع هذا المنطق فهي معروفة في تجاهلها المعايير



حولتم الوهم إلى حقيقة ، وأخترقتم الثنائية الميتافيزيقة ، أي بمعنى آخر إنّ عباس خلف علي بدل أن يقوم بفوز الحقيقة مبرهنًا عليها ، قام بفوز اللاحقيقة ، حقيقة الوهم الذي سكن البنية الاجتماعية ، ذلك المطمور أو المسكوت عنه في العقل الجمعي للمدينة..؟

عباس خلف / سؤالك يأخذ أكثر من احتمال , ولكن علينا بأن لا نجازف بإمكانات المرويات التاريخية الشفاهية منها والمدون، وعلينا أن نصغي إلى ممكنات النص التي وفرت لدينا التصورَ إزاء الحقيقة أو الواقعة أو التاريخ , نحن أحيانًا نكون ضحية لهذه الأشياء ليس لعدم دقتها أو صوابها هذه مسألة

الفنية بينما الحقيقة هو يمكن للنص أن يكون وعاء التاريخ في حالة إخضاعه للتشذيب والهندسة الشكلية وخلق مثابات بين الواقعي والمتخيل ولو أخذنا رواية حرودة لطاهر بن جلون لوجدنا أنّ طنجة حاضرة بقوة رغم تكبلها بتاريخ الاستعمار ولكن بقيت حرودة مجنونة تبحث عن شفاء منه , أو لعبة النسيان لمحمد برادة التي تخطيء من ينسى آلام ومآسي الحروب وهي ما تزال تستفز أركان علاقات العائلة،وهكذا نجد يوكيو مشيما في تجربة الخصوبة كان منتج أفكارٍ عن مأساة هيروشيما وكانازاكي , وهذا يعني أنّه لا توجد حياة من دون تاريخ ولكن كيف يكتشف الأدب عما وراءه فيرى




في باطن الأشياء المعنى الغائب في ظاهرها وهنا يمكن أن نشير إلى اللغة الباحثة عن ما يحف بكل ذلك من تصورات وإيحاءات تخلق للنص فضاءً أوسع من الحقيقة التي ولد منها ، وعلى هذا الأساس تحملت مدينة الزعفران الوقائع التاريخية ليس بمنطقها الذي دونت فيه أقصد التاريخي تحديدًا , بل في مدى تأثير ذلك على فاعلية الكتابة لأنّنا أمام أمرين هما الافتراض والحقيقة وكلاهما يحتاج إلى مبرر للحضور والانتقال , في لعبة إعادة صياغة التجربة وبالمناسبة فإنّ كل نص يُعد وثيقة ؛ لأنّه يدل على نفسه ويستدل غيره عليه كما في مقولة هيدجر ولكن تبقى فاعلية القراءة أيضًا طرفًا في معادلة الأدب / الإبداع بوصفه يحمل تجليات التلقي ومن خلال هذه النقطة بالذات يكون مركز التقاء أزمنة الخطاب التي أشار إليها منذر عياشي في كتابه – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – حركية الوظيفة والأداء والآلية , وبهذا التركيب المنوع بين أزمنة الخطاب سعت مدينة الزعفران كغيرها من السرديات العراقية الحديثة أو العربية إلى النفور من التقليد النمطي الذي يحتمي بطريقة منجذبة نحو المبنى الحكائي اعتمادًا على الحدث التتابعي كي لا يستلب المبنى الدلالي كقيمة فنية في إيحاء الصورة , ولذا هي ليست عملية رفض التجنيس من أجل أن لا تكون غاياتها غير واضحة بل تبقى النصوص في رؤيتها منحازة لتشكلاتها الأصلية ولكن بعلاقات مختلفة من المثاقفات التي ينتج بها النص , وأستطيع أن أختصر لك قول محمد مفتاح في هذا الصدد , من أن النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة , وعلى هذا الأساس ينتج النص في إطار بنيات ثقافية متعددة يتشكل منها الخيال , الحلم , الواقع , الخرافة , الأسطورة , الجن , فضلًا على البيئة والمكان وغيرها من المواد التي تدخل في تجربة النص .

م . ع النصراوي /

في رواية – نص (كور بابل) نلاحظ الخطاب المعرفي قد طغى على البنية السردية بأكملها ، وتم اختراق السياج الآمن لتأطير النص ، وأصبح ذلك الخطاب منفتحًا على عوالم عدّة ، بل أصبح أكثر تشتتًا ومجزءًا ومتشظيًا ، هل يمكن القول أنّ هذا الخطاب أخذ يلاحق الأمكنة الافتراضية ، بحيث أنّه راح يحاكيها من داخل النسق المعرفي نفسه ، حتى أنّ هذه الأمكنة أعطت سمة التساؤل الفلسفي لخطاب لم يولد بعد ، أو يمكن أنْ نعدّه ذلك المقول الذي لم يُقل بعد ، أو بتعبير ميشيل فوكو ذلك اللامفكر فيه ..؟ أي بمعنى إذا ما حاولنا قراءة ذلك اللامفكر فيه في خطابكم المعرفي ، هل يمكن قراءته بـ(درجة العنف) ضد كل ما يمكن أنْ نسميه السياج الآمن الذي يحيط بالشيء . ذلك العنف الذي يقوم على تفكيك بنى الواقع ، ولكن ماهو الواقع في رأيكم ..؟ هل هو ذلك الغريب الوحشي الذي لا يمكن اقتناصه ، ذلك العائم الذي لا يمكن تحديده ..؟ ذلك الذي يتشكل في فراغ العقل ، أو ذلك الذي لا يمكن حسمه ، ذلك الذي يمثل الشيء ولا يمثله ، الواقع بين الداخل والخارج ، هل يمكن أنْ نقرأه بعدّه (عتبة الذات) التي لم تتعرف على نفسها ..؟ هلَ الواقع الذي تصبوا أليه يبدأ من نقطة وهمية يمكن من خلالها أنْ نشكل أية يوتوبيا .. ولكن هل (كور بابل) هي يوتوبيا اللاواقع، التي رسخت (عنف) الذات تجاه نفسها، ولكن أرجو أنْ تفهمني أنّ كل الذي تريد أنْ تقوله هو شيء لا يوجد ، شيء معلق في الخطاب ، لا يمكن الاقتراب منه ، وإذا ما أمكننا دخوله ، فهو ليس بالأمر السهل ، ثمة حدود تمنعنا من الوصول إلى تلك (اليوتوبيا) / الحلم ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يتعلق بسرد معرفي يخترق التاوباوات التي فرضها المجتمع على الإنسان الفرد ،فإنّ الإنسان الذي ينبثق من داخل (كور بابل) يعدُ غريبًاعن كونه المادي ، الجسدي ، متجهًا مع اندماج الروح مع الذات في آن ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يمثل لنا الاتجاه الغنوصي ، فإذن (كور بابل) هي خدعة ما دامت منبثقة من رحم هذا التوحد مع الذات ، وإذا ما كان هذا ينطبق على نص (كوربابل)، ألا تلاحظ أنّ خطاب الرواية المعرفي فيها يشكل إشكالية وجودية للمؤلف الضمني الذي هو الوجه الآخر لعباس خلف علي ..؟ ، فإنّ استحضار هذه الذات الغريبة عن عالمها التي تطلق أسئلتها المربكة اتجاه أشياء هذا العالم ، يعد بالنسبة إلى قارئ النص هو كيفية اختراق ذلك السياج الآمن الذي يحيط بـ(كوربابل) أمام الوافدين إليها .. هل هي كـ(المدن اللامرئية) التي شيدها قبلاي خان مدن معلقة في الهواء ..؟ افتح لنا نافذة للولوج إلى ذلك العالم ..؟

عباس خلف / لا تقف المسألة عند المقولات




المطروحة وإن تعددت أو تفاوتت فيها الآراء , لأنّها بالمحصلة هي فعل من أفعال القراءة , تريد أن تبني توافقاتها في ضوء عملية التخاطب أو استخدام ضرب من التصور , في مواجهة النص , بينما الحقيقة أنّ النص لا يمكن أن يكون سوى – تمرين كتابة – وماذا يريد التأويل أن يقول فهذا يعود للمؤول نفسه في تجسيد عبارته وهو ما جسده هيرش الأمريكي عندما قال: إنّ النص لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب التلقي أن يوجده , إنّ رواية كور بابل , كانت مادة التمرين الأساسية لكتابتها هو



استنطاق مادة الحكاية الأصلية , خميرة الماضي لمدينة مهجورة لم يكشف وجهها الحقيقي الراسب تحت طبقات عميقة , إذ أغلب من كتب عنها إنها قصبة نائية ربما من ضمن القرى الواسعة لمدينة بابل الأم , هي لم تكن خاضعة لخرائط الحاضر بل هي ربما من زمن غابر اندرست معالمها ولم يكن شاهد عليها غير بقايا زمن , فعملية الاستحضار

لها تشبه طقوس محضر الأرواح لأنّك سوف ترى كل شيء من دون أن تستطيع أن تلمس شيء , في هذا العالم تتشابك أحاسيس الماضي والحاضر بكل مكوناته الأسطورية , السحرية , الغرائبية ,التي يستلهم منها الخيال والحلم كقوة مضافة للسفر والتجوال في الأقاصي البعيدة ومن أجل أن تحقق سعادة النص , عليك أن تدرك أنّ المسافة ليست طبيعية أي تحتاج إلى بعد ثالث يدون مايجري في مناطق السفر ,ولذا اجترحت الكتابة أن تكون الأفكار وسيلة للتصور وهي كما يقول النفري عين الغيبة وعين الرؤية , وتتحمل مجسات الواقع غير المنظور في لعبة المتاهات والأسرار الغامضة , من دون أن يعترضها سؤال عائق , تنتهك , تعوض , تفسر , تحلل , تتداول في منعطفات مدينة تنهض وكأنّها تشيد كونًا يركن في العقل قبل الأوان , موجودات حلمية كأنها واقع , وهكذا يتم التخاطب عبر التخاطر الذي يستوحي من الوهم أدوات وآليات البناء , هذا البناء الذي هو مكتوب في روح المدينة المنسية التي ليس لها سجل زيارة كالمدن , ولكن هو موجود في سرها , ولذا تنطلق الأفكار باحثة عن ذلك السر الخفي المتماهي في العمق الذي تحول إلى سفر أبدي في السؤال ذاته , هكذا تتحول المدن الغائبة إلى غائية أسئلتنا , إنّها جزء من كيان مفصول عن الحياة تحاول الكتابة أن تعيد ترتيب لوحة الزمن فيه , تحاكيه عبر سلسلة من الموجهات التشكيلية , السينمائية , التاريخية , المعرفية , بحيث تنفتح اللغة على فكرة الممكن الذي يحتمل الوجود في المعنى والإيحاء , وهي فكرة اشتغلت عليها السرديات العربية مثل رامة والتنين لأدور الخراط البراري والحمة لإبراهيم نصر الله وعراة في المتاهة لمحمد عبدالمجيد والرحيل لطاهربن جلون وضباب في الظهيرة لبرهان الخطيب والزمن الموحش لحيدر حيدر وغيرها من الروايات التي تشيد أدبها في المناطق نفسها انطلاقًا من عبارة لوكاش التي تقول بأنّ النعيم لا نمسك به إلّا في أعلى درجات الوهم, للتعبير عن الصورة التي تشكلت في أذهاننا , تلك الصورة هي وسيلتنا في أرواء النص بالحكايات,

فنص كور بابل ملتقى نصوص مهاجرة تستكمل بعضها بعد أن تنكشف حجب الرواة الذين أخفوا ما كان يجب أن يصرحوا به , ومن حق النص المعقب أن يلج ممرات وأنفاق مقفلة وغير منتهكة ليس لغاية التوظيف الفني لها بل تتعدى هذه الأشكال إلى ممكنات أخرى لامناص من مخاطبتها ومحاورتها هي ببساطة انفتاح حلقات التصور على الأشياء غير المرئية ,فأنا أعتقد أنّ المدن المكشوفة لم تكن ذاتها في الواقع , وهذه ظاهرة ليست آنية ونحن نكتشفها الآن بل هي الحقيقة التي يحاول النص أن يحايثها ويجاورها بأساليب متعددة , فالنصوص غالبًا ماتكون انتهازية في استغلال البؤر الغامضة والفجوات المندسة بين الواقع واللاواقع ربما هي تمنحنا صورة جمالية متسلطة على أذواقنا وتغرينا , ولكنّها تخفي عالم من السرد المتواري غير الظاهر بتشكيلاتها ورموزها، عند الناس بغض النظر عن الانتماءات العرقية أو الدينية والاجتماعية , وعلى هذا الأساس أتذكر مقولة الشاعر ياسين طه حافظ مترجم مدن لامرئية من أنّ كالفينو لم يقم تناصًا حرفيًا مع قبلاي خان هذه كتابة , الإبداع صيرورة الكائن المستمدة من طاقة المتخيل في تحقيق المعنى المؤثر في ذات الواقع , وشواهد هذا التماهي يمكن أن تراه واضحًا مثلًا في العملات الورقية أو في خلفية بعض أغاني الفيديو كليب أو في إكسسوارات الحياة اليومية التي نكتشف من خلالها الأبعاد المجسدة لظروف التحويل أو التبديل , هي ذات الصنعة في تركيب الصور , إنّنا بحاجة دائمًا إلى طبيعة غير ساكنة تستوعب ما يشغل النص من جهة وما يمكن أن يحفز من آليات التلقي من جهة أخرى , وهذا لا يتم إلّا عبر وسائط متعددة ومتداخلة تشمل أغلب المعارف والعلوم التي يمكن أن تساهم في تفعيل تصوراتنا بخزين من المعلومات التي تضاهي طبيعة ممارساتها المعلنة ونحن بدورنا يمكن أن نرفد الواقع الجديد للنص و نعمقه في شكل الكتابة ونوعها وأهميتها لأنها سوف لا تنشأ من الفراغ, وبالتالي تبقى عملية الكتابة تبحث عن راهنية وجودها بمدى حقيقة التأثير والتأثر لاسيما ونحن ندرك أنّ الأعمال التي لفتت إنتباهنا هي من حركت فينا جذوة الإحساس فهل نحن جادون لبلوغ هذه الحقيقة .

م . ع النصراوي /

ثمة مقولات شتى اجتاحت الخطاب المعرفي عمومًا ، ونحن نلاحظ أنّ بعض هذه المقولات قد دخلت في نسيج الخطاب المعرفي العربي ، وبما أنّ خطابنا هو خطاب ميتافيزيقي ، فهي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من هذا الخطاب ، بل راحت تدعمه في جميع محافله واهتماماته الفلسفية ، حتى أصبح قانون الثالث المرفوع الهيغلي ، ذلك الذي قام بترسيخ الثنائية الميتافيزيقية .. يُعدُّ أحد أسسه المعرفية ، القانون الذي يقوم بفوز أحد طرفي هذه الثنائية ونفي الطرف المقابل لها ، وأصبح هذا الطرف الفائز يُعدُّ المدلول المتعالي الذي يمثل ذلك الواحد المطلق .. أي بمعنى أنّ هذا المدلول دائمًا ما يعطي الأحكام المطلقة .. هذا هو (النفي الهيجلي) الذي أصبح أحد أساسيات الخطاب الميتافيزيقي مثل (الحقيقة والوهم) (الخير والشر) أو (الأخلاقية واللاأخلاقية) ، (الظلام والنور) و (الكتابة والكلام) وقد فاز أحد طرفي هذه الثنائيات على الآخر حتى قام بنفيه والحلول محله .. في خطابكم المعرفي هل قمت باختراق هذه الثنائيات وكشفت عن المستور المتخفي في المقول الذي لم يُقل ..؟ أوهل قمت باختراق هذا السياج الميتافيزيقي الآمن الذي يحيط بجميع التاوباوات المحرمة وذلك بنفي (النفي الهيجلي) نفسه ..؟ في موضوع التأويل هناك ما يسمى بـ(التأويل المتناهي) ، ذلك الذي يستقر على حالة معينة ، يكون فيها (المثير المعرفي) الأخير الذي هيئ من سلسلة التأويلات ، يُعدُّ بالنسبة لنا هو الغاية النهائية لإغلاق النسق ، وعليه هو الذي يحدد بحدود معينة وينتهي عند غاية معينة .. وطبعًا هذا ما ينطبق على نشوء الحضارة ورقيها ، وذلك استنادًا إلى فكرة الحدود. فالشيء الذي يمكن تحديده في الزمان وفي المكان ، هو ذلك الشيء الذي يمنح طبيعة الامتلاك وحجمه ، تمامًا كما تطمئن نفوسنا على تحديد (مثير معرفي) يُعدُّ الغاية النهائية لإغلاق نسق الأدب ، ونحن إلى هذا التصور استندنا إلى فكرة التأويل المتناهي لـ/ طيف (المنطقة المقدسة) . إذن يمكننا القول: إنّ التأويل المتناهي ، يُعدُّ مغامرة تأويلية، فالإحالات محكومة بنقطة بداية ومتجهة نحو نهاية معينة فُرضت من قبل المؤوّل . إلّا أنّنا نرى من جهة



أخرى أنّ التأويل اللامتناهي أو التأويل المتعدد، يقودنا إلى تدمير الخطاب الميتافيزيقي الذي انبنى عليه خطابنا المعرفي العربي برمته .. أي بمعنى أنّه يقوم بتدمير المبادئ الأساسية للفلسفة العقلانية الذي شيّد في إثرها الخطاب المعرفي في القرن الرابع الهجري ، الذي أحدث انعطافا في مسار تلك المعرفة ، فمغامرة التاويل المتعدد تقوم بتدمير (الهوية) أي إنّ (أ) = (أ) ، ومبدأ (عدم التناقض) أي يستحيل أنْ يكون الشيء (أ) ولايكون (أ) ، ثم مبـدأ (الثالث المرفوع) أي إنّ (أ) إما صحيحة وإما خاطئة . وهذا يؤكد لنا أنّ التاويل اللامتناهي يجعل كل الأفكار صحيحة حتى وإنْ تناقضت فيما بينها ، لذا نحن نقوم على إنتاج (مثيرات معرفية) جديدة مادام هناك تأويلًا متعددًا .. في (كور بابل) التي هي حصيلة خطابكم المعرفي هل قمت بتدمير هذه المبادئ الثلاث ..؟

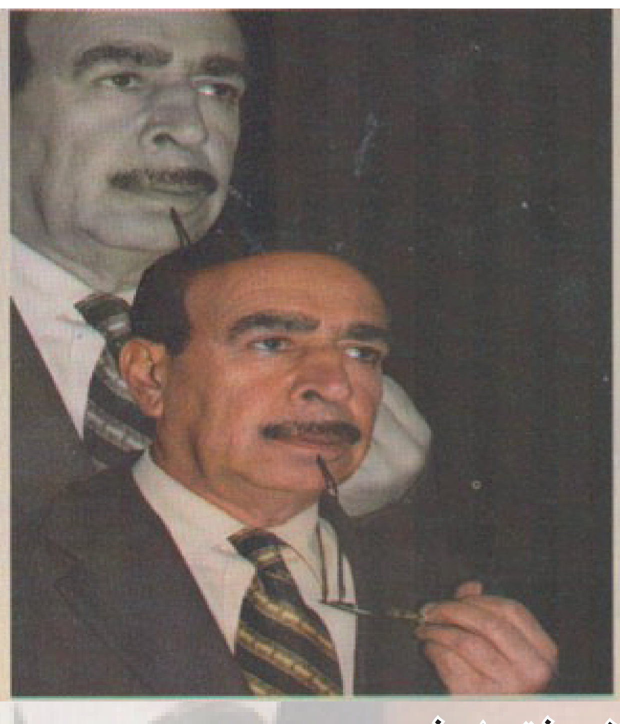
عباس خلف/ اعتادت النصوص أن تكون بمنأى عن أي هيمنه مسبقة , هي معنية ببناء أنساقها قبل كل شيء , تأتي فلسفتها من تطور حركتها الضمنية القائمة على خصائص النص ومرجعياته،إنّها ثنائية لا يمكن للأنساق أن تنحاز في العمل الإبداعي إلّا لهما لما فيهما من تصورات أساسية لبناء النص الفني / الإبداعي التي تتمثل حسب تعريف سعيد يقطين بالتفاعل النصي والبنية السيسيو نصية أي جيولوجيا المعرفة على حد قول بارت وفي ضوء ذلك تبقى النصوص محركًا فاعلًا في إطار بنيات ثقافية متعددة ذات علامات مختلفة يمكن أن يفك رموزها التلقي ويعاد إنتاج صياغتها فكريًا ومعرفيًا وتأويليًا , ماأريد قوله:إنّ معرفة المنتج الإبداعي بطرق هندسة العمل المستوحاة من المنجز الفكري لا يفترض أن تُهمل لأنّها تدخل في صلب الموضوعات ذات المرجعية , ولذا لا يخلو النص الحديث منه, وبهذه الحالة لا تكن العملية فيها هيمنه وإنّما هي ذات منافع مشتركة , تغذي بعضها بعض بصور مختلفة عن هذا الوجود المعقد والمتشابك الأدوار والمصالح وهذه الصور تحدثت عنها أنت في دراستك الرائعة طيف المنطقة المقدسة , فذهنية التأليف/ حلقة من حلقاته الأثر ويمكن وصفه بمعناه الشامل مثير معرفي يتجه لكل صوب وحدب , الاستثمار والاستلهام والتصور , وهو مختلف عما يشار إليه بأنّه التأويل المتناهي عند بعض الفلاسفة مثل هيدجر و كانت وهيجل وتوما الأكويني وغيرهم, وهكذا يتحدا النص ضروراته التي تعتمد على راهنية تماثله مع الإشارات المحملة عنه , وبهذه الحالة تتحدث النصوص عن إطروحتها كأداة تهب غيرها مخزونها , وفي هذه الناحية يجري مشابهة النص بأنّه يتسامى مع دور الفلسفة والفكر والمعرفة , وأنا ـ باعتقادي ـ أعدُ هذا الوصف ملائمًا لدور النص ولاسيما أنّ الحضور الروائي الآن يبدأ من حيث حجمت الأجناس الباقية أو تراجع شأنها في ظل تقنيات العصر وإغراءاته المتعددة والمتنوعة مما سهلت عملية التخاطب والتشاور والحوار , وهذا ما يضع النص الروائي موضع السؤال الذي اختارته الفلسفة أو الفكر في تواصلها الحي إزاء البحث عن المخفي والمتواري، أمّا جدلية النص الهيجلي الذي ورد في السؤال فأعتقد أنّ هذا يخص الجانب الفكري لأنّ جدلية النصوص وإن كانت تلتقي مع فلسفته في المثالية الجمالية وهذا لا يعني أنّها (أي النصوص) لا تعتني بهذا النزوح , إنّ الجدلية القائمة على البعد الميتافيزيقي كالأديان مثلًا تختلف عن أصحاب الفلسفات المادية وهما في الحالتين تعبير عن الفكر على الرغم من تباين مواقفها فلو أخذنا عالم بايلوجي ليشرح لنا عن نمو الكائنات كالذي حصل مع دارون في نظرية التطور , إنّ العلم لا يلتقي أبدا مع المثالية ولا الميتافيزيقية إنّه يجسد الطريقة العلمية كسنّة تحافظ على ديمومتها بالتقائها مع فكرة التطور البحثي المستند إلى نظرية المعرفة وكل العقول التي تنتج لنا مقدارًا من العلم هي قائمة على حصيلة الفكر العلمي الذي يعد المحرك أو الروح للحضارة الإنسانية , أما أنت في النص لا تخشى التأويل أبدًا , ومن الإشارات المهمة التي وفرها لنا عالم السيميائيات - امبورتو ايكو- هي قدرة النص على تجاوز محظوراته , كيف تقرأ العبارة, ما هي الأبعاد التي يمكن أن تَضيف لا أن تَحذف , أنا باعتقادي المتواضع , إنّك أمام عرف نصي يقتضي عليك أن تكون وفيًا له , أمّا الباقي فهو دون الوصف الذي يحتمل الضرورة , لأنّ العمل الإبداعي علامة يدل بها على نفسه بينما النقد أو حتى المجال الفكري يقوم على فكرة مسبقة




يفرض على العمل الأدبي أو غيره انطباعاته عليها, المهم , أنّ النص لا يمكن أن ينفصل عن روافد أنساقه الفكرية والجمالية والمعرفية ولا يستثني في مجال تعبيره أركان موصلاته المتمثلة بالمجاز والتورية والرمز لأنّها في كل الأحوال تحتاج الصنعة الإبداعية إلى تكثيف وتركيز واختزال، وإن كانت هذه المتمثلات لا تعني بعض النصوص التي اعتمدت الكشف أو الوضوح التام في بنيتها النصية لأنها تدرك أنّ المتمثلات إن لم توضع في مكانها المناسب وبشكل ملائم أو منسجم مع متطلبات اللغة تحول العمل برمته إلى رطانة يصعب على الآخر فهمها كما هو الحال مثلًا في قصيدة النثر التي لم تستقر حتى الآن فلاهي منضوية في الشعر ولا في السرد , نراها في حالة إرباك وهذا ما سبب لها نوع من الفوضى انعكست بالتالي على خلخلة مناطق جذب التلقي , وحتى بقية الأجناس هي نوعًا ما قريبة من هذا الوصف ولكن تبقى الحقيقة المفتوحة لمن يحسن ويجيد الصنعة .

(أشعار للحزن)

محمد علي الخفاجي



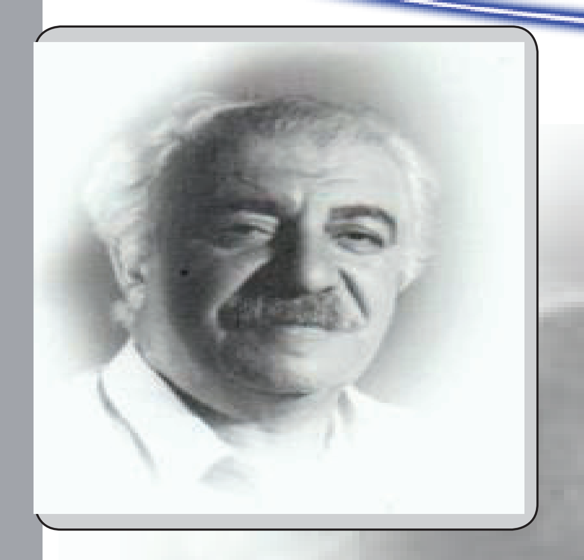
أوقفني في اليمّ .. وقال:
يا هذا .. اعلم
إن الوقت سفر
والعمرٍ زجاج
والأجلِ حجر
.....
يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجر هذا المقهى
....
يومًا ما
سيبارحني الصحب
ويختار لي الموت طريقًا آخر
....
مرضي الآن
يضع العمر على نهر يجري
ويكسر شمسي في المنعطفات
....
من يُصلح شمسي بيد ماهرة
ويعيد لخطوي الوثبات
....
لم يبق لدي
سوى أحلام ناعسة
في نافذة مفتوحة
بقية أيام فيها نفحة ورد
لا أدري أين أخبئها
أو كيف أخلصها
كيف أخلص أزهارًا يانعة
من كومة عليق شائك
......
يومًا ما
سيكون فراشي سهلًا متربًا
ولن اتشكل ثانية
.....
قش الطرقات المهجورة
لن يرجع عشبًا أخضر
.....
ما يؤسفني
اني عشت على شجري
طيرًا مرئيًا
فلماذا ظل الموت يدب ورائي
بخطى صياد يتربص
حتى صرت أحاذر
بين العشبة والأفعى
......
من دس بقلبي عود اليأس
وأسلم شعري للشكوى
ومن قطر في كأسي أزهار الدفلى
......
يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجر هذا المقهى
ويظل الشعر ورائي
يقطر بالعطر
ويذكرني بنزيف أخضر
وليكُ ذاك
اذ لا عطر لمن لا يتقطر
٢٠١٢

*آخر قصيدة ألقاها محمد علي الخفاجي في مهرجان الجواهري عام ٢٠١٢م .





رسائل شرقية



هادي الربيعي

لماذا أحبك ؟؟

أين يكمنُ السَببُ الذي يجعلني عاشقًا أزليًا لكلِ ذرة رملٍ فيكِ ؟ ولماذا لا أتوقفُ عن حبك وكأنّني النهرُ الهادرُ الذي لا يعرف التوقفَ وهو ينطلقُ إلى مصبهِ الأخير في بحرك الزاخر ؟؟

أحيانًا لا نجدُ الأجوبةَ الكافيةَ عما نبحثُ عنه مهما حاولنا ، ولذلك نكتفي بالإصغاءِ الى نداءات الأعماق، الى ذلك الصوت الذي يهمس بصمت نسمعهُ واضحًا في أعماقنا ، إنّكَ لا تستطيعُ أن تَكفّ عن حبها ، لأنّها أنتَ ، لأنّها كينونتك التي لا يمكنُ أن تكونَ من دونها ، فهي التي منحتكَ معنى وجودكَ ، وهي التي تمنحكَ هوية الإنتماءِ إلى القيمِ التي ترسخت من خلالها على الأرض .

إنّكَ من دونها لا يمكن أن تكتمل ، فعلى يديها يكمنُ سرُ اكتمالكَ ، لقد انقذتكَ من حيرة القشةِ وهي تعبرُ المتاهاة الى حيثُ لا تعرف ، تتقاذفها الرياح إلى مصائرَ مجهولة ، أمّا أنتَ فقد أدركت على يديها معنى وجودكَ ، ومعنى أن تكون كائنًا ضوئيًا يرتبط مع كائنات الأرض بعلاقة الروح التي لا تعرف حدودًا لإنطلاقتها .

لماذا أحبك ؟؟

ما أصعبَ أنَ أُجيب على سؤالٍ قد يبدو للوهلة الأولى سهلًا ولكنه مع التأملِ العميق فيما يحيطُ بذاتكَ مدى صعوبة الخندقِ الذي توغلتَ فيه ، فما يحيطُ بكَ

من موجودات ، كلٌ منها يحملُ معجزته الإلهية ، يتبدى لكَ كم أنتَ جاهلٌ في هذا الكون , وكم أنت لا تدركُ مدياتِ الأعماق التي تمتدُ أمامكَ دون أن يحيطَ بها شيء



قد لا نرى قطرةَ الندى وهي تسقطُ برفق فوق ورقة يانعة قد لا نرى كيف هبطت برفقٍ وهي تحرص على أن لا تسبب ألمًا لهذه الورقة ، قد لا نرى كيفَ تزحفُ قطرةُ الندى لتنزلقَ على ورقةٍ أخرى ، وقد لا نرى الورقةَ وهي تسقطُ على الأرض لتبقى أيامًا ولياليًا من دون أن يشعرَ بها أحد ، قد لا نراها وهي تتحللُ على الأرضِ لتتحولَ إلى شيءٍ آخر يعيدُ للأرضِ رونقها وبهاءها ، ولكن كلُ هذا يحدثُ لتكونَ الحياةُ كما شاءَ لها الله تعالى ، حركةً دائبةً متواصلةً ، وتحولًا متواصلًا ، فكلُ شيء في هذا الكونِ يدور ، وكلُ شيء على الأرض يدور ، فبرعمُ الأمسِ يتحول إلى ورقة وورقةُ اليومِ تتحول إلى سمادٍ إلهي ينطلقُ في رحلة الجذور في رحلة اللانهايةِ ليمنحَ الأرض فرحةَ العطاءِ وبهجةَ التواصل

******

لماذا لا نرى ما يحدثُ من معجزاتٍ تحدثُ كلَ يوم على الأرض ؟؟ لماذا أخذتنا رحلةُ القيمِ المادية إلى منعطفات مجهولة حتى بات من الصعبِ العودةُ إلى الينابيع ؟ لماذا قطعنا جذورَ التواصل مع الينابيع؟؟ لماذا ابتعدنا عن التأملِ في حركة الأشياء ؟ لماذا أخذنا الصخبُ بعيدًا ؟ لماذا لا نفكرُ بما خسرنا عابرين دائمًا إلى خطايا جديدة ؟ أما آنَ لنا أن نتوقف ؟؟

****

أحبك ، مفردةٌ تزدادُ توهجًا وبريقًا كلَ يوم وكأنّها تُصقلُ يومًا بعد آخر على نارِ التجاربِ الهادئة ، أحبُ أشجارَكِ العاليةَ التي تعانقُ السماء وأحسها أجملَ أشجارِ العالم

******

أحبُ نهرَكِ الصغيرَ وأراهُ أكبرَ أنهارِ العالم ، بل أحسُ أحيانا أنّه يروي الوجودَ بما يحملُ من قيم للبشرية جمعاء

أحبُ رمالَكِ الساخنةَ التي شهدت أشرف معاركِ التاريخِ وأنبلَها مما جعلها درسًا خالدًا للبطولةِ والإنسانية والمواقف الشريفة

*****

ليس أجملَ من أن يشعرَ الإنسانُ أنّه يعيشُ بامتلاء ، والامتلاء يعني أن نعيش كما ينبغي ونحنُ نتوهجُ فوقَ أرض الله الساخنة بالأحداث والتجارب والعبر ، وليس أجملَ من أن نستوعب هذه التجارب والأحداث والعبر ، فذلك يمنحنا قدرة استشراف المستقبل بما نملكُ من فهمٍ للحاضر ولا بد لنا أن نصغي للماضي فمن يطلقُ الرصاصَ على ماضيه ، يطلقُ المستقبلُ عليه قذائف مدافعه ، ويمضي بلا جذور ، ومن يمضي بلا جذور يطوف عائمًا دون أن يستقر على دعامة ، ونحن فخورون بانتمائنا لك أيتها المعشوقةُ الخالدة، يا زهرة مدائنِ الأرض ، يا عروسَ الأرض الخضراء أبدًا بما تملكين من إرثٍ خالدٍ ، وحاضرٍ مشرقٍ ، ومستقبلٍ يفتحُ ذراعيه لكل القادمين إليك من أنحاء الأرض المختلفة



طوبى لأنّنا نتنفس بك ونحيا فيك .





أيتها الدروبُ المضيئةُ بفوانيسِ الشهادة الخالدة ، أيتها الدروبُ التي تفضي إلى الأعالي دائمًا .
نقسمُ إنّنا سوف نظلُ سائرين على دربكَ ما دامت الرؤوس فوق الأكتاف
نقسمُ إنّنا لن نفرّطَ بحبكَ أبدًا ، فهذا الحبُ هو الدليلُ الذي يتوغلُ بنا دائمًا إلى أعماقكْ
طوبى لنا لأنّنا نتنفس بكِ ونحيا فيك

****

يعبرُ الزمنُ بخطاهُ الثقيلةُ فوق الجميع ، حاملًا تجاربَ الأقدمين / يعبرُ الزمنُ متنقلًا بين العصور وهو يضيفُ كلَ يوم دروسًا جديدةَ وكأنّه شاهدٌ حيٌ على كل ما جرى في الماضي / ومع ذلك لا نصغي لما يقوله هذا الزمن رغمَ الكنوز التي يحملها / والخبرات المتراكمة التي صنعها ملايين الرجال عبر سلسلةِ طويلة من العناء البشري / ثمةَ عقولٌ عبرت وتركت أثرًا على الطريق / ثمة شعراء عبروا وتركوا أثرًا على الطريق / ثمةَ علماء عبروا وتركوا أثرًا على الطريق / وثمة صيادون اصطادوا بقواربهم الصغيرة الكنوزَ وعبروا وتركوا أثرًا على الطريق / وتلك هي المسألة .. ما الذي ستتركه أنتَ على الطريق للأجيال القادمة ؟

******

انظر إلى نجمة بعيدةٍ وأهمس .. أتعرفين كم أحبك ؟؟ أنت لا تعرفين .. ومع ذلك أنا لا أملكُ إلّا أن أواصلَ الطريق إليكِ وقد تدركين ذلك يومًا ما ./ يكفيني أنّني أعيش بهجةَ سعادتي بك / يكفيني أن أتأمل المعنى العميق لوجودي على الأرض / يكفيني أن أعيش وكأنّني في قلب العالم وهو يخفقُ بقوة / وكلُ هذا يحدثُ بوجودكِ في أعماقي .

******

لا نعرفُ التأملَ كما ينبغي / وليس له وجودٌ في حياتنا / وحتى لوكان له وجودٌ فهو وجودٌ عابرٌ لا يتناسبُ مع أهميته / وأنت وحدكَ من كشف لي الرؤيا فرأيت / وأنت وحدك من فتحَ أمامي آفاقَ التأمل فاكتشفت / وأنت وحدك منَ جعلني أعيش داخلَ قلب الحياة النابض / وكان عليّ أن أتأقلمَ مع هذه الطبيعة الساخنة للأشياء / كان عليّ أن أتأقلمَ معَ حركةَ الدوران التي لا تتوقف / هذه المعرفة تطردُ كلّ ما هو خاملٌ إلى خارجِ لعبةِ الحياة / وأنا ألوذُ بكَ دائمًا لأبقى داخلَ هذه الطبيعة الساخنة للأشياء .. ألوذُ بك لأحافظَ على المعنى الأعمق لوجودي على الأرض / فنحنُ دونَ معنى لا قيمةَ لنا / ونحنُ دون أثرٍ لا قيمةَ لنا / لا نملكُ إلّا أن نعانقَ الكونَ وننادي كلَ شيء أخًا/ نحنُ أخوةُ الجبال / أخوةُ الشجرَ/ أخوةُ الأنهار / أخوةُ النجوم / أخوةُ القيم السامية / أخوةً كبارِ النفوس / أولئك الذين تركوا أجملَ الآثارِ على الأرض ثم رحلوا لا ليرحلوا بل ليقيموا في قلوبِ الآخرين إلى الأبد .

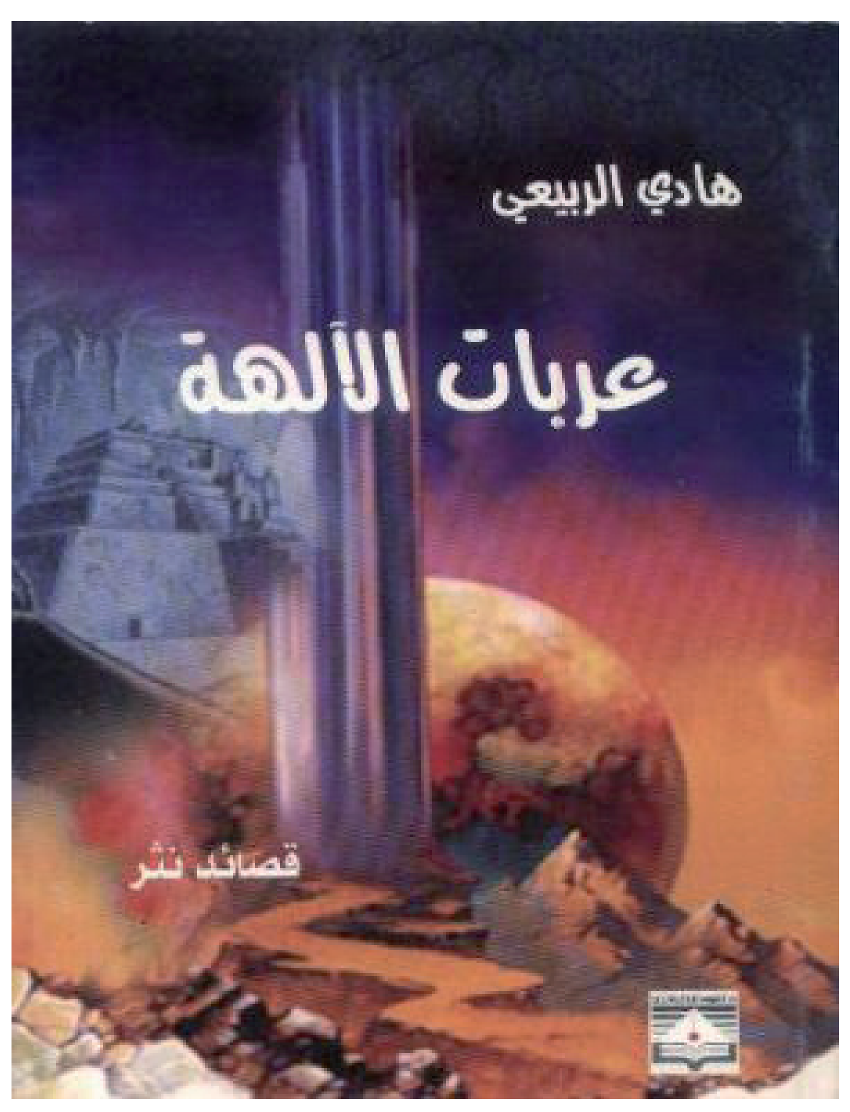
******

كيفَ أصلُ إليك / لقد رحلتُ إليك وأنا أعرفُ أنّ الطريق طويل / وربما لا نهائي / هل أنا كافافي آخر يرحل إلى ايثاكا البعيدة ؟ وهل أنت بشكلِ آخر ايثاكا أخرى أصبحت حلمي المستحيل ؟ ربما لم يصل كافافي إلى ايثاكا / فهل كانت المحطات إليها هيَ ايثاكا ؟ / هل كانت السواحلُ التي نزل بها ايثاكا ؟ وهل

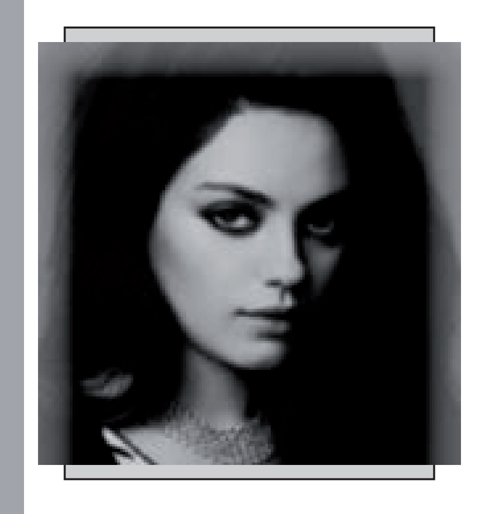
كانت الأعاصيرُ التي واجهتهُ ايثاكا ؟ وهل كانت رحلةُ حياته هي ايثاكا ؟ الأسئلةُ تولد من الأسئلة / والطريقُ إليك ما زالَ بعيدًا .. وأنا لا أملكُ إلّا أن أواصل الطَريقَ / وما أراهُ على جانبي هذا الطريق قد يكونُ ايثاكا ولكن هل هي ايثاكا أم إنّها وهمٌ أخرينبثقُ من دروبِ الحياةِ الخفية ؟

****

هل يتوجبُ علينا أن نعيدَ ترتيبَ الأشياء فنعيدُ النظرَ بعلاقتنا بالكون والأخرين والقيم والمعاني / أم أن فوضى الزمن سترغمنا على أن نكونَ لعبةَ بيدها / ولماذا اهتزت نسبةُ التوازنِ لتكوّن لصالحِ الجانب المادي على حساب الجانب الروحي / وكيف نستطيعُ أن نرفعَ نسبة الجانبِ الروَحي من دون أن نصغي لنداءِ التأملِ في الأشياء ؟؟ وما هو التأملُ الذي يملكُ بيده مفتاحَ الكشفَ عن بواطنِ الأشياء ؟ هل هو قوَةٌ أم معنى أم ممارسة تؤدي إلى سلوكٍ جديد للتعامل مع الكائنات الأرضية / أسئلَةٌ تولدُ من أسئلة / والطريقُ ما زالَ طويلًا أمامَ التلميذُ الجالسِ على مقاعدِ الدراَسة إلى الأَبد . ولنتذكرْ دائمًا إنّ معنى المعنى أن نكونْ / وإنّ علينا دائمًا أن نحاولَ ذلك .



أبيع كذبًا .. أشتري حياة



ليلى السيّد / البحرين

أبيع كذبًا

لم يكن لأترابي ولوالدتي فهما أني لا أكذب حينما أصف الطائرات في ساحة مدرستي وكيف كانت تطاردنا وكيف تسلقت سور المدرسة وأنقذت صديقاتي

ولم أكن أكذب حينما صنعت للمطربين والممثلات حياة لامعة

وصنعت لرجال الدين والملا لي مواقف بطولية لا يمكن لأحدهم القيام بنصف ما ذكرته

ولم أكن أكذب حينما أعيد سيرة كربلاء وفق شهيتي

لم يكن كذبًا

وافتراء أني كنت أحب الكذب وأتلذذ به!!

بل كنت أصنع لهن ما يجب أن يشاهدنه أو يسمعن ما يمكنهن حقيقة من مشاهدته أعماقهن في حياة تختلف عن ساحة قريتنا الفقيرة من متع اللعب.

وبصورة صادقه وحقيقية أراني أكبر من حجم هذه القرية التي لا تخرج عن كون الجميع آباء وأخوان كبار وأمهات منفيات في ثرثرتهن وجدات صانعات مجد المستقبل بلؤم اشد.

حسنا ربما استمتعت بالكذب قليلًا حينما كنت أرى غضب وغيظ أمي وأنا أسوق الحجج والبراهين على أنّ أبي متزوج من امرأة أخرى وأنّ له بنتًا في مثل عمري، وهاهو يخرج وقد تعطر ولبس أفخر أثوابه وذهب وربما يأتي مساءً وربما لا يأتي فتدور المعركة...!!

أمّا لماذا أستعذب كذبي عليها ؟

وأستعذب تصديقها لي ؟!!!!!!!





أشتري حياة

لمشجّره ولمربعه
لم تستطع تجاعيد السنين أن تسقط جمالها الشاحب وأثر السجود من جبهتها، مازالت شفتاها ورديتين وعيونها الملونة تلمع بضبابية دامعة...

- لا أحد يريدني عميمه
- أنا أحبك
- أي قالت لي أختي خاتون لمطوعه إياش لمشجره ولمربعه
- عميمه لا تروحين إذا بتبكين، خليهم يولون، اللي زعلش عميمه بيروح النار
- هالسجادة عميمه تشهد أنا أبكيهم، يظلون يتكلمون على الناس والمآتم منصوبة

حرام والله حرام.
تتركني إلى الحوض، تغتسل وتتوضأ خطاها بخطى ملائكتها، رشيقة مطمئنة.
أعود للمشجرة كما تسميه وهو بيت أختها حيث تتوسط الحوش شجرة كبيرة
تجلس تحت ظلالها النساء بعد أن ينتهين من طعام العزاء لشرب الكدو والاستماع للمقرئ الحسيني يعلو بنوحه وصياحه وهن يبكين معه وتعلو كركرة الكَدو تبكي على الحسين أيضا وتزيد من خبث النسوة وثرثرتهن
في غمرة النواح تتذكر إحداهن ما نسته الأخرى (زنابو ردت تهاوشت ويا رجلها وشقت ثيابه عليه كدام الخلق ... زين سوى فيها .. اتزوج عليها .. جلبه ويش يسوي فيها .. دمار يدمرها حاطه راسها براس أمها العميه.....)
ترجع تنعى وتبكي لبكاء العقيلة زينب على إخوانها، في انتظار شربت الزعفران نهاية العزاء.
أعود لعمتي أراها غرقت في نوم هادئ على سجادتها، أترك رأسي يأخذ نفسها الهادئ، وعبيره الأبيض علي صدري ساعات الظهيرة ...

أبيع كذبا

الرجل الذي يركض
إلى مصطفى السيد
أحمله على صدري برغم سمارته المتكورة وأدور به إلى حيث تكون حكاية الليل في جمعة نساء القرية وحكايات سهيل مخبكَ العذارى وفي الرجوع أقص عليه قصصًا تخيفه وتخيفني فيلتصق بي أكثر وعمتي تنهرني من حمله :
بتموتين من حمل هالأسود
حرب البياض ضد السمارة حرب أزلية في بيوت قريتنا
والغريب أنّها متساوية الولادة البياض والسمارة كإرث كامن في سقفها .....
_ أسمع هناك صوت قادم خلفنا خلف المسجد

- وين؟
- اركض
- ليش
- لا يبوقونك، السمر ما ينشافون بالليل وياخذوك




- إلى وين
- إلى السوق
- ليش
- يحولونك كاكو
- اركض

يركض بشكل كروي وأنا من خلفه أضحك وهو يتعثر
وبعفوية الصبي الأسمر الصغير يقترح عنوان قصة
(الرجل الذي يركض)

أشتري حياة

خطوتان ناحية البحر

التصقت نظرتها بوجهه، راهنت على لحظتها الآنية معه. لم يكن يعنيها أن ترى طاقة الجبل المفتوحة على سماء البلاد، بل الفرح الذي يهتز دبيبًا في دمها وألقا في عينيه، تزعم أنّه مكون من خلاياها. عيناه مصوبتان نحو المصور، بنظرة يشوبها التوتر من قياس موقعه بجانبها، فكر بأمسه وقد اختلف معه حاول مغادرة فرحته بها لكي لا تكون واجهة الصورة .
تسارع في خفقان قلبها، وهي تترك ذاكرتها معه تعبث بنشوة مضطربة بينهما، تبلغ ذروة حساسيتها حينما يتفقان ضمنا على أنها حقهما تراهن معه على قراءة الحدث في ملامحه قبل وقوعه، ويراهنها أنه سيغلبها بعقله، لكنه نسي أنه طفل بين يديها يختطف ما أمكن له من مرحها لزمنه، لأمكنة ستكون له في يومياته بينما ترتحل من ذاكرتها اليومية.
ذاكرته تشتعل بمسافات قديمة تركتها قدماه في صغره في شبابه وقت رعونته، وقت شهوته ورغبته، ثم جاءت بترتيب مكاني سريع مع وجهها، تلين ذاكرته بها وتتهمش كل الجدران التي تركها تنبني فوق حكاياته، معها الزمان قادر على الإتيان بحكايات الماضي، وهاهو يقصّ على مسامعها كل التفاصيل، ولعل هذه اللحظة أمام الكاميرا تتقافز الذكريات من ثكنتها لتصبح خلفية الصورة.
تركت لحظتها معه تحملها بعيدًا عن شبح الخوف، تاركة الابتسامة المشاكسة ترسم خطوط وجهها محركة مشاعرها في غموض وهشاشة لم تعرف سرها
هاجس البحر وهاجس وجوده يصيبانها بلمعان ساحر،
خلف نظارتها الشمسية حيث يبدو الخريف لأول مرة ممتعًا والنوارس تمتد بحجم كف السماء على البحر. رويدًا تحلق بأسراب متمهلة وهي تضرب جناحيها بقوة وجه الماء.
ما من شك أنّ وجهه يعبر تلك النوارس ونسمات الخريف العليلة، بل أكثر من ذلك أنّ همهمة أصواتها رسائل غرام قادمة من محيط قلبه... ولعلها لا تتفق مع مضمون صوت نورس ما كمعادل لعدم موافقتها لصياغة هذه العبارة أو تلك بهذه الحدة.!
ترى لو عرفت النوارس حجم تحويري لرسالتها الإيقاعية ناحيتنا ألن تحتج لمصادرتنا حرية لغتها وعمومية رسالتها لكل ما حولها؟
ولكن لم تهتم بمن لم يكن يعنيهم وجودها ولم يشعروا بخفقات إيقاعاتها !
يقف في فضاءين : فضاء العدسة الشمسية التي يرتديها لتخفي كل شحنات وهواجس الأعمال اليومية ولتوقف لغته السريعة بسرعة أعماله وإطارات سيارته، ليخفف حدة الشمس التي تلاحق يومه بشكل مرهق وربما استثارته رائحة العود من شعرها المتطاير حوله، بخصلاتها تهدأ حاسة الشم لديه من




رائحة الرطوبة اليومية التي تشبه السيجار المحروق، وقد يوقف الصوت الغاضب منه دائمًا والمندفع بشكل هستيري نحو التقريع واللوم.
فضاء النظارة الطبية التي تتدلى على صدره والتي تقرب الأشياء اليومية، والسياسية، والمركونة أصلًا بقرار منه لا تنقصه الشجاعة فتفسد تلك النظارة ابتسامته الطفولية وهو يتشبث بحافة خصلاتها.
لم تكن عنيدة في نظرتها له، ولم تفسر تلك النظرة التي تشبه طعم قطرات المطر على لسانها وكيف استطاع بها أن يقفز عبر مستقبلها وماضيها، ولحظتها التي ارتبطت بحلقات ظفائر قمحية، تشبه يوم خالطت طفولتها أنوثة مبكرة.
تنظر له متمنية أن تتوقف تلك الأصوات بداخلها وهي تمتزج بضربات جناح النورس، بطيئة يدها عن الوصول إليه، والصوت كمن يعزف على وتر واحد نغمة رتيبة ..
فكر أنها قطار حكمته قادما من منطقة وسطى في زمنه، والحيرة في أن يتبعه، أو أن يغتاله مغبة أن يتفاقم سر تمسكه بوجوده وسط احتضار وقته. ما سر تلك البرودة المتدفقة في قلبه وعطشه لها. فكر لحظة طلب منها أن تحسن السيطرة لوقع خطواتها به تذكر قطرة الدمعة المجنونة على خدها تذكر قولها بأن خطوتها هي المسار الطبيعي لمشاعر تنمو نمو شجرة التفاح ....
فالحب هو الطيران نحوك..
هو الطيران نحو الهاوية..
الحب صنو الولادة
الحب تشابك العقل والعاطفة بثيابنا.
الحب ثوب عيدينا الذي نحلم به طيلة ليلة العيد
أو ربما امتلكته أيدينا ووضعناه تحت الوسادة كي لا يذهب بعيدنا عن غدنا.
الحب أن أدعوك لتكون نفسك
الحب أن أدرك لحظة إشراق نفسي بك.
الحب حبلنا الفضي ناحية البحر
فكر..........
لتبقى في دمي فلطالما سلب من حرارة سريان سائله، ولتلامس شفاهها عتبة فمي التي ركنت على أن تستطعم الموالح. ما يضيرني لو تركتها تمسح عرقي المتصبب وقد كنت تناسيت أمر لذة العرق وشحنة خجله. لأترك لصخبها مساحة للتغزل والاهتمام بي كم هو رائع أن تشعر بأنّك قبلة فتاة لا ترى إلآك فارسًا لزمنها.
فكرت ....
لو ترك كل ما لا تعرفه من خوفه، وذهب معها إلى مجاهل غيمة في دفترها الأول، لم هذا الهدوء، لم لا يشحن البحر بفوضوية حميمة بينهما هو لا يفصح عن رغبته راض بما يقتضيه موقف ما فقط لمعان عيونه تفصح عن محبة خافتة.
(أسراره بعيدة عن مرساي وأخباري تقلع بها السفن ليبقى هو في ارتفاع تلك الصورة باب رغبتي الأولى).
فكر تلكٍ الصورة في منطق علاقتهما كقطع الخبز الصغيرة المرشوشة بالزعتر ......

أبيع كذبا

من حكايات المجنون التي كانت تحكيها أمي لم يتبق إلّا لحظة خاطفة وحيدة. كانت تخبرنا أنّه حينما

فاجأهما القوم وهما في الحديث أمرته أن يدخل تحت ثيابها حتى افترق القوم وغادر سألته ما رأيت
قال دخلت أعمى وخرجت أعمى
كانت توحي لنا بعفاف وطهر محبتهما
لكن ما لصق بفكري جمالية أن يدخل رجل تحت تنورتي فلا يخرج مني بدا هذا الحلم يكبر ويخرج من أحلام الطفولة إلى المراهقة إلي كامرأة
يكون في اعتذار أم في لهفة أم ونحن معًا أي شكل من الجنون يعطيني إياه ماحيًا لهفة طفولية

أشتري حياة

موائد

(١)

أنتَ لا تمنحني إلّا موجًا مصقولًا بعتبات ريح تتكسر عند الشاطئ/ أحبك/ أنتَ تأكلني/بل أحبك/ مائدتكَ تخلو منه/ بل أذرع عباءتي فأحيك به حبي وخوفي عليك/ تأكلنَي/ أحبك وأريدك.. بيَن شراع ورملة مستلقية عند الشاطئ غادرت قبضة يده، وانفتحت على وهج.. طفلة أشيد صرح بيتي الرملي، صانعة له نوافذ يعوم الهواء عبر أسطحها الوردية.. وعاد... رجل يحطم البيت بقبضته، ويضمني له..

لماذا؟/ لأنّه لا شأن لك به.. سوف أصنعه لكِ أنا/ ما الفرق؟/ لا أدري.. إنّما يغيظني انشغالكِ عنى../..؟!/ أنا أحبكِ/ أنتَ تأكلني..

(٢)

للبيت رائحة دم معلب، والعيون تختلس النظر إلى جسدي، اقتربت من باب غرفتي وتلك النظرات تصيبني بدوار. يتسرب إلى غرفتي صوته وهو يشتم أمي ثم يغلق النافذة ويلعن صرير الباب، فتسود البيت الهمة وحركات الرجل الدءوبة من أجل راحته؛ جلب الماء لغسل يديه ثم الفوطة، إعداد الغذاء وعرضه على "السُفرة" ليأتي صوت مضغه للطعام من خلف الباب، فتنتشر الرائحة وأصاب بالدوار.

أنت تأكلني/ أحبك/../..

قارب صغير يسيرَ تحت نجمة فضية تسير في فضاء واسع يغزل بالغيمة كرات الثلج، يهبها الأرض، فيرحمها من الإسفلت.

(٣)

أفتح النافذة... السواد يأكل المدينة: بيوتها... الشوارع... الأزقة... المساجد...، ويشحذ الليل رطوبته اللزجة.. يأكل بها نفس المارة هناك...

(٤)

يفتح الصوت الباب، ويأمرني أتبعه عبر ردهات البيت، هناك في الغرفة المجاورة حيث أمرني بالدخول، عين تمضغ ما تراه.

جامله بالمخاطبة ولاطفه، راسماً له هيبة بين الحضور وما زالت عيونه البدينة تمضغ مني ما تراه. رائحته تضجر داخلي، وحركات عيونه المستقرة في جسدي وأسئلته السخيفة، بل حركات يده وبحثها الدائب تصيبني بدوار.. الغثيان.

مضت نصف ساعة على هذا الحال (صاحب الوجاهة) يمضغ، وهو سعيد منتشي حتى رمقه بابتسامة عريضة وإيماءه رأسية تفيد الرضا والقبول، فقام له معانقاً وداعياً إياه إلى مائدة الأكل التي أعدتها أمي لهما....

أبيع كذباً

تلك البنت الشقية بسمرتها وهزالة جسمها ذريعتها للتقرب الأبوي، فقلة الأكل والضعف والمرض يجعله قريباً منها، أضف إلى ذلك مرحها وشقاوتها معه وتلك هي اللحظات الحميمة الوحيدة التي تجعله قريباً منها (وهي لا تعرف من الفعل القريب منه) قدومه تعني حالة من التأهب القصوى من الخوف لدى الزوجة والارتياح الشديد لدى الجدة حيث ستتاح لها التسلط أكثر فأكثر. ربما بالوعز له لما حصل فتثيره قبل أن يجلس فيبدأ بالضرب أو ربما تحاول الاحتفاظ به في حجرتها والجلوس معها والغذاء معها.
وحدها هي المسموح لها بالدخول والاقتراب، لما لها من حظوة لدى الجدة...

أشتري حياة

انكسارات
في الركن المنزوي قبالة باب غرفة (العود) إتكأ على جانبه الأيسر وبدت علامات اليتم والأسى تعلو ملامحه، محوّلة قامته وكركرته الصاخبة إلى صمت ساد السواد عليه فراح يراقب حلقة الظلمة تتسع من حوله.
أقبلت امرأة أخرى رسمت النحافة خطوط وجهها التي تأبى أن تتقاطعِ في خط واحد، نظراتها باتجاه الباب وصوت الكركرة المبحوح، ورغم حلقة السواد حولها ونواحهن إلّا أنها عصية الدمع تشعرك وأنت تسمعها أنّها صامتة. عالم آخر ترسمه قامتها النحيفة ورجلاها الممتدتان وقد لبست سواد الحناء ـ كان يضرب بها المثل في حب الحنة لها ـ ويداها أيضًا لا تعرف الراحة، قلقة تحاور الجسد، فهي تمتد بطولها أو تفلت منها فتصفق تارة وتنوح أخرى، أو ترتمي بعيدًا عن الجسد حيث الأرض لتمزق حالة اليتم المتسربل بها.
ومع ازدياد حلقة السواد يزداد توتر الجسد وإنتقاضته، فيترك جسمها حلقة السواد متجهًا ناحية باب الغرفة، تمسك بنعاله وتنظفه، ثم تعمد إلى رأس (الكدو) وتنادي:
- يا بت محمد علي .... بت محمد علي خذي الراس ونديه وبكري القدو .... ألحين بيجي ولد عمي ....
تضج النساء بالبكاء، بينما تتجه بكل ثبات ناحية رأسي المسند على جدار الغرفة:
- عيمه دخلي دار خالش وجيبي البادكير.
تزداد الكركرة في داخلي فأفقد إتزاني، أراني في حضنها أبكي تقبل رأسي وتبعده لتذهب لحلقة السواد التي أخذت فناء بيت (العود) بكامله. تعيد جلستها ذاهلة وتمسك بـ (الكدو) تكرر تطريقتها المعهودة حتى في هذه اللحظة.(..أبو أولادي .. ولد عمي حبيبي .. ويلي على ضيعتي .. مت يا حبيبي ولا أحد حولك .. آه .. شلت موتك بروحي ..) تدور حولها هالة السواد المبهوتة، تفصل بينهن عجوز، تكركر (الكدو) مصدرة بذلك قهقهة الموت المتحشرجة في أمعائه. موت بطيء تصدّره للمرأة المتكلسة، تمج صوتها الرخيم بتلك الحشرجة، لتزيد من عملية الاحتراق..
(كان عطوفاً .. حنوناً، قولي فيه ..
قولي: لو أن النواعي ترجع الميت ليلي أو نهاري كان نعيت..
قولي فيه: خلا البيت يا عودي خلا البيت..)
يشتد الهياج الجماعي، تمتد الأرجل المطلية بالحناء لترسل موسيقى الموت الجنائزي إلى الجسد

المتكلس أمامها، عندها تشتد الزعقات وتثير كركرة (الكدو) والمستوقدة الروح الخارجة من البيت الكبير.

في وسط الحشد اللاهث نحو التحشرج المزخرف، يلتفت الجسد المتكلس تجاه الزاوية الضيقة، يلقي نظرة حنو (الكدو) المائل، يصطدم بذاكرة وجهي الغارقة في دائرة الماء. تمعن النظر. الأيدي التي تذرع الهواء بيننا مالت بحركة دائرية إلى المحيط الداخلي لما حولها، باتت تنفتح باتجاه الهواء الدائر حولها لتنغلق على الصدر المفرغ من اللحم.

عيون السواد تشد من أزر هذا الإيقاع .. تضع الأيدي، تشبكهم على الأوجه المبهوتة من تسرب ملامحها في محاولة التخلص من الماء، تستنطق الأيدي الأرجل المطلية لتحدث الصفير، يتبعه صوت النشيج الجماعي.

على الطرف الآخر من لسان الموت الضيق يمتد الزفاف المترنح في أشرعة الآخر المسيطرة في البعد ليقترب تشم كركرة (الكدو) الرتيبة. الجمرة قد أخمدها نفير المقرئ وزعيق.. النشيج الجماعي.

الجلوة تأتي مسترقة السمع للحشرجة الصامتة في الوقت المتأخر من الليل. كان علي أن أقوم برتم سريع للجلوة :ـ

(وا تريمبو وا ليومي ..
أول بدينا بالصلاة على النبي ..
على يالولد ما وجدي عليكم
سبع بيبان مغلوقه عليكم
ولاني حية بسعى واجيكم
ولاني طير واصفق بالجناحين
واتريمبو واليومي)

الأيدي المزخرفة بالحناء المخنوقة تلتقط أطراف الأخضر، لتغطي به العروس.. صوت الجلوة يأتي مخنوقًا بدائرة الماء، متواترًا في الحدة. الأخضر يكاد يهوى على العروس المتكلسة بخطى وئيدة..

(أيا لعروس يالبتخت مجليه
ومكمله ومعدله العلوية ..)

مراسم الجلوة المسروقة انتهت بسرعة، المشهد النهائي يوحد إبهامي العروسين بماء الورد المنتخب بطاقة الزعفران. تأتيك الزغاريد من صوت (الكدو) المتأخر عن أقرانه السابقين ليشهد الزفاف، صوت ينبعث بأكثر حدة من أصوات الحناء .. انتهت تلك المراسيم في منتصف الليل، وحده بقى الموت المتحشرج يجول في الأرصفة، أملاً في نشيج جماعي منفتح عند الفجر.. وحده يستطيع أن يبقى طوال ساعات الليل المترنحة، إذ تغتسل بمائه الآسن.

*الكدو آلة للتدخين يشبه الشيشة لكنه من الفخار.
* الجلوة اهزوجة شعبية تمارس كطقس من طقوس الزفاف وتكون للعروس ليلة الزفاف.




الأندلس الهاربة



د.عبدالله إبراهيم

وصلتِ الباخرةَ في اللحظات الأخيرة قبل مغادرتها ميناء طنجة المغربي إلى الجزيرة الخضراء في أَسبانيا، فاندهشت بأمواج البحر المتوسط تحتضن أمواج المحيط الأطلسي. موجة تعقب أخرى، فأخرى. تجولت في أنحاء السفينة كالمجنون الذي يريد اقتناص اللحظات، واستندت إلى السياج أتأمل جبال المغرب المشجرة تتوارى شيئًا فشيئًا إلى يميني. لاحظت أكواخًا بعيدة، وسنون جبلية جرداء، وكهوفًا، ثم غابات كثيفة. أثارتني المياه الداكنة، والسفينة تشقها منسابة فيتناثر الزبد يميناً وشمالاً، وتراءت لي الأندلس من بعيد ذكرى قادمة من عمق الماضي، أو رغبة خاطئة، تلك الأندلس التي توهجت للحظة، ثم سقطت في عتمة النسيان. وصلت الجزيرة في الرابعة عصرًا من يوم١٢/٧ /٢٠٠١ وبعد أن انزلقت بنا الباخرة إلى ميناء يقع بين جبل طارق وطريف، رمتنا على رصيف حديدي صدئ، فانفرط عقدنا كأنّنا حفنة زبيب تناثر من زكيبة. مررت من نقطة الدخول متعجلًا، لا أرى إلّا ما أفكر فيه، ولم أعط نفسي حق اكتشاف الأشياء، فختمت جواز سفري فتاة متثائبة، وأخذت الحافلة إلى غرناطة.





لم أتمهّل لمعرفة الأرض التي وقّعَ عليها العرب بخطواتهم الأولى كأنّني أفرّ من حدث غامض يتأرجح بين المفخرة والعار، فلم أحسم تأويلي للحظة وصولهم إلى أرض أخرى، والبقاء فيها، لكن مروري الاستكشافي بالأندلس، ورؤيتي لرفعة الأثر، ترك معنى إيجابيًا لقضية الأندلس في نفسي، وتشبّعت بالقرون الثمانية التي أقامت صرح تجربة ندر مثيلها في تاريخ العرب. وحينما وصلت كنت فرغت لتوّي من تدريس جامعي لأشعار الغزال، وابن خفاجة، وحفصة الركونية، وولّادة بنت المستكفي، ونزهون الغرناطية، ومهجة القرطبية، وابن زيدون، فالأندلس تتّقد في مخيلتي ومضة جمال مبهرة. مررت بـ"ماربيا"ثم"ملقا"بموازاة الشاطئ، وانعطفت ناحية غرناطة في عمق اليابسة إلى الشمال جوار جبل عظيم. فتح المدينة طارق بن زياد في مطلع الثلث الأخير من القرن السابع الميلادي، وقد استعادها الملك فرناندو في عام ١٤٩٢.

حططتُ رحلي بغرناطة في الثامنة، لست غازيًا، ولكنّني متشوّف لمعرفة بقايا مجد غابر. واتجهت أول صباح اليوم التالي إلى"القصر الحمراء"فانتظمت في طابور طويل للحصول على تذكرة الدخول. وبدأت الدهشة تتصاعد في داخلي، وأنا في الممر المؤدّي إلى قصور شادها بُناة ضربهم الجمال في أعماقهم. اتجهت شمالًا، وعبرت جسرًا صغيرًا، فانزلقت إلى عالم مبهر: باقة من المباني العريقة، والقصور المترابطة التي يفضي بعضها إلى بعض. تأتي الحمراء من الماضي لتجمع عشرات اللغات، والأجناس، والثقافات. وأمواج السائحين تتداخل فيما بينها، متجمّعة حول الأدلّة يشرحون كل شيء، ويستحضرون الماضي. وتتردد كلمات"العرب"و"المسلمون"في أرجاء تُذكّر بأنّهم كانوا هنا وذهبوا إلى غير رجعة.

يصغي الأميركيون إلى الدليل، ويبدون دهشة حينما يخبرهم إنّ كل ما يرون قد شُيّد قبل اكتشاف بلادهم، فتتردد شهقاتهم في الأروقة المضاءة بالشمس عبر النوافذ المزججة، والعجائز منهم يشعرون بحاجة إلى التاريخ فيما يظن الشباب بأنّ التاريخ بدأ بهم، ولا حاجة لهم بذاكرة. وذبت بفوج أصغى، وأتعرّف، وتشرد بي الذاكرة بعيدًا إلى الماضي، فأبدو نافرا كمن ينتمي ولا ينتمي إلى هذه اللحظة، ثم فارقتهم في مدخل قصر الناصر، وارتقيت سلماً لأجد نفسي على مقربة من منارة صارت كنيسة يعلوها جرس ضخم، فتأملت فيها طويلاً، وطفت بالقصر الدائري، وتفحصت المنمنات، والأروقة المفتوحة، ودهشت حينما انتقلت إلى الحدائق حيث الأشجار، والنافورات، والممرات المرصوفة بحصى تاريخية، وتصوّرت حال بني الأحمر، وفهمت بعمق المقولة التي طالما قرأتها، حينما خاطبت آخرَ ملوك بني الأحمر أمُه" إبك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال"ففي هذا الفضاء الخلاب لا يشعر المرء بأنه يملك ثروة، إنما هو جزء من شيء نادر واستثنائي.

لا يمكن فهم الحمراء على أنها قصر، فهي مزيج من الروح الخلاقة والفن العريق، والقوة الجميلة، واللطف الشفاف. ولم أحس بأنّها مكان للسلطة، فالجمال قهر كل شيء، شعرت في زيارتي للآثار الأخرى بأنها أماكن للقوة والعنف، كما وقع لي في قلعة"مون سان ميشيل" في النورماندي، وقصر"فرساي"قرب باريس، وقلعة أدنبره في أسكتلندا، وقلعة"الشقيف"في جنوب لبنان، وقلعة"الربض"في عجلون بالأردن، لكن إحساسي بالجمال في الحمراء ذهب بي إلى أنّها كانت خلاصة لذوق سام تغلّب على كل شيء. عرفت الحمراء الرفعة والذل، وشهدت أمواج الدهر لقرون طويلة. في البدء بنيت قلعة حصينة للزعيم البربري ابن حبوس، إختارها على مرتفع من الأرض، ليحدّق دائمًا في غرناطة المرتمية في الوادي، وأحاطها بسور محكم، يحتمي به من صروف الدهر، وعلى الرغم من ذلك انتزعها بنو الأحمر، وأحالوها جنة طوال عهدهم، وحينما خرج آخرهم، أبو عبدالله الصغير، حمل معه رُفات أسلافه ليردم بئر الذكرى، فآل المكان قصرًا للملك الأسباني الذي ورث المدينة، وحاز على صكّ استسلامها، فعبثتْ يد التعصب في أرجائها، كما يحدث في كل واقعة حينما يرث دين دينا آخر، فحلّت الكنائس فيها محلّ المساجد، وكشطت الزخارف العريقة، وألقيت في الوادي المجاور، ونُقشتْ محلها زخارف رومانية. ولما رحل ملوك الأسبان إلى مدريد أصبحت الحمراء ثكنة، وما لبثت أن هُجرت إثر انفجار مخازن البارود فيها، فأضحت مهجعا للفجر، وقطّاع الطرق. وحينما اقتحم نابوليون أسبانيا مطلع القرن





التاسع عشر، ونصّب أخاه ملكًا عليها، إتّخذ منها جيشه حامية منيعة. وحيكت أساطير كثيرة حول الحمراء، أوردها"أرفنج"في كتابه عنها إثر زيارته لها نحو عام١٨٣٠، ولم يعد الاعتبار لهذا الأثر المعماري المترف إلّا في القرن العشرين، فأصبح أهم معالم الأندلس الأسبانية. أمضيت ساعات خمس في لذة مدهشة، ولما قادني الممر المشجر إلى الخارج كنت بدأتُ أفهم على نحو ما معنى بأن تكون للحياة قيمة، وأخيرًا طلبت إلى مرشدة أسبانية أن تصوّرني عند المدخل، شابة في العشرين، شكرتها، وقلت مازحًا إن كانت تعرف أنّ أجدادي هم الذين بنوا هذا المكان. صعقتْ، ودهشتْ، فالعرب بالنسبة لها كائنات موجودة في التاريخ فقط، ويذكرون كجزء من ماضي أسبانيا. عظمة التاريخ غادرة، وعبء يصعب حمله عبر الزمن. عدت إلى مركز المدينة، ثم صعدت جوار الوادي في الجهة المقابلة إلى "ساكرومونته".

فيما توجهت إلى قرطبة بدأت أستعيد طوال الطريق غرناطة مرة أخرى. فقد أمضيت اثنتي عشرة متواصلة في التعرّف إليها بعد زيارة القصر الحمراء، فمنذ الرابعة عصرًا إلى الرابعة فجرًا أتيت على أهم معالم المدينة. إذ زارني صديق فطلبت أن نتوجه إلى الكاتدرائية العظمى، وهي بناء فخم علّقت على جدرانه لوحات أصلية لـ"غويا"و"فيلاسكس"وآخرين، وبدا المسيح مثيرًا للشفقة أكثر من الرحمة، فالرموز المسيحية تميل لإبداء الضعف، واستدرار العطف، لكن المفاجأة كانت في القاعة الكبرى ذات الأعمدة الشاهقة، والأقواس القوطية، فبناؤها مركّب، ومثير للرهبة. دخلنا المتحف الصغير المجاور الذي يخلد أعمال الملكين الكاثوليكيين"إيزابيل "و"فرناندو"وتفحصنا هدايا ذهبية وفضية، منها منحوتات لـ"كانو"تتناثر في أماكن كثيرة، إحداها لرأس"يوحنا المعمدان" أنجزت في منتصف القرن السابع عشر، وأثارني سجل كبير باللاتينية خاص بأعمال الكنيسة، ومصروفاتها المالية للفترة١٥١٠-١٥٢٢ ويذكر بمخطوطات العصور الوسطى.

غادرنا الكنيسة بعد ساعتين، فتجولنا في الأحياء المجاورة: المدرسة العربية، ثم القيصرية التجارية التي كانت إسطبلًا للخيل، وشربنا قهوة، ثم مضينا إلى البوابة الملكية التي دخلت منها القوات الأسبانية حيث استسلم آخر ملوك بني الأحمر، وفي هذه الساحة كان قسيس غرناطة يأمر بقتل بقايا المسلمين إذا رفضوا الإنخراط في النصرانية. مررنا بضفاف نهر"الشينيل"الذي يجري تحت المدينة، وقصدنا الحي العربي حيث يذكّر كل شيء بالعرب: الشاي، والموسيقى، والمعمار، فارتحنا لساعة، ويممنا شطر"البايثين"وهو الاسم العربي لحي"البزازين"القديم، ووصلنا إلى معبد القديس"نيقولا"إذ تنبثق منه للرائي القصور الحمراء خلف الوادي، ويظهر قصر كارلوس الدائري، وإلى اليمين"جنة العريف"وقد سطعت المباني تحت الأضواء المبهرة. اغتسلنا، وشربنا الماء من بئر عربية قديمة تتدفق مياهها من صنبورين، ورحنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى ناحية"ساكرومونته"مكان الغجر، وكهوف"الفلامنكو"والطرقات الضيقة.

أعلنت الساعة الواحدة ليلًا، وقد بدأت الكهوف تغلق، ولم أحظ برقصة فلامنكو. إتجهنا إلى جزء آخر من الحي العربي حيث مئات الشباب يمرون في شارع ضيق مترنحين، ذهاباً وإيابًا، فعثرنا على مطعم مغربي تعمل فيه فتاة صينية، وراقبنا الألفة البدائية لبشر من مختلف الأعراق يمتّعون بعضهم، ويصخبون، ولما غادرنا الحي كان العمال يغسلون الشوارع الضيقة بمياه هادرة كالفيضان. فوصلت فندقي في الرابعة فجرًا. تعلّقتُ بغرناطة الغنية بالتاريخ، والبشر، والحياة.

ثم انطلقت سهمًا منفلتًا إلى قرطبة أُريد أن أشكّل فكرة عن عالم كنت أعرف عنه قليلًا. فأخذتني حافلة حديثة ناحية الشمال الغربي إلى قلب الأندلس، مررنا بكاله، والكوديت، وبابينا، وأسبيخو، ثم قرطبة، وكلما ابتعدنا عن غرناطة الرابضة عند أقدام جبال"سييرا نيفادا"كانت أشجار الزيتون تغطي التلال، وتتكاثر حقول عباد الشمس. فوصلت عصرًا، وجررت حقيبتي إلى نُزل"سينيكا"في الحي اليهودي القديم"الخدرية"المجاور لمسجد قرطبة وكاتدرائيتها"المثكيتا". فتحت لي النزل عجوز قصيرة ضاحكة، وأخبرتني بالثمن، ثم قادتني إلى غرفة بيضاء تكاد تندفع شجرة برتقال من نافذتها الوحيدة. استفسرت عن"الفلامنكو"فأخبرتني بحفلة تقام الليلة، واشتريت تذكرة وأنا في النزل.





خرجت أتعرّف إلى المدينة. الحي أبيض، وطرقاته الضيقة مرصوفة بالحصى، وعلى مبعدة مائة متر تنتصب منارة مسجد قرطبة الكبير الذي بناه عبد الرحمن الداخل بعيد وصوله المدينة في عام ٧٥٥، وتأسيس الحكم الأموي فيها بعد انهياره في دمشق بست سنوات. توجّهتُ إليه عجلًا، فهالني مزيج من الحضارتين الإسلامية والمسيحية، فتداخلت الثقافات فيه: الأعمدة، السقوف، الممرات، والتصميم العام، المنارة إسلامية ولكن اللوحات والهياكل، والمحاريب، مسيحية. وجدت الكنوز الذهبية للكنيسة، والشمعدانات، والنواقيس، والأعمدة التي تذكر بالزيتونة والقرويين، ثم المنارة الشاهقة التي أزيلت عمامتها الاسلامية، ونصّرت، وعلقت فيها أجراس هائلة. أفعمتُ بروح عمقت فيّ أحاسيس القصر الحمراء.

غادرت المسجد إلى النهر المجاور، وعبرت الجسر إلى الناحية الثانية حيث البرج العربي، إذ استقبلني موظف أعطاني جهازًا ناطقًا يصف الحضارة العربية في الأندلس: الموسيقى، والعمران، والزراعة، لكن الأمر الذي جذبني على نحو منقطع النظير غرفة الفلاسفة التي تمثل التداخل الثقافي بأجمعه، غرفة فيها من اليمين إلى اليسار: ابن ميمون، ثم ابن رشد، وابن عربي، ثم الفونسو العاشر. مسلمان، ومسيحي، ويهودي. أربعة من كبار رموز الأندلس بأزيائهم القروسطية، وبتماثيل من الشمع الدقيق الصنع. وحينما دخلت كان الحديث لابن رشد، يصل عبر الجهاز، ثم ابن ميمون، وابن عربي، فالفونسو العاشر، وكلهم يعرض موقفه من قضية الحقيقة والشريعة التي كانت من شواغل اللاهوت في عصرهم، فتضاء الأنوار على الشخصية حينما تبدأ في عرض آرائها. لا أعرف لم راقني عرض ابن رشد من بينهم، وحينما ألقيت بحثي عنه في المؤتمر الدولي الذي عقد في القاهرة في ربيع عام ٢٠٠٢ كنت أستعيد ذلك الهيكل الشمعي الذي يجهر بالحقائق العقلية واثقًا، والذي جرّ طريدًا من مسجد قرطبة، وأُحرقت كتبه، ونُفي إلى مراكش. وجدت مزيجًا من العقائد والأعراق في حوار عميق، فأين نحن الآن من هذا التلازم الذي لا سبيل سواه!. خيّل لي أن ابن رشد وابن عربي أكثر شبابًا بين الآخرين، ولم أنس أنّ ابن عربي كان شاهدًا على إعادة جثة ابن رشد من مراكش إلى قرطبة حينما عودلت بتواليفه على دابّة، فأورد في "الفتوحات المكية" قول الناسخ ابن السرّاج "هذا الأمام وهذه أعماله" فقال ابن جُبير الذي حضر ذلك، وكان من خصومه قبل وفاته "نعم ما نظرت، لا فضّ فوك" وهو القائل حينما كان ابن رشد حيّا "إن تَواليفه تَوالف". في ربيع العام الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي، أخرجت جثة الفيلسوف من قبرها الذي دفنت فيه، وأرسلت إلى قرطبة لتوضع في قبر جديد. غادرت القاعة البيضوية وأنا مشبع بحضور أقطاب المدينة، فواصلت صعودي في سلّم البرج إلى أن بلغت سطحه الأعلى، ومن هناك وقعت معظم قرطبة تحت ناظري. تنشقت الهواء القادم عبر السهول المجاورة، ورأيت الجسر القديم بقناطره العربية، والمياه الغرينية الحمراء، والريح تنفث في داخلي لذة الحبور والمتعة، فهبطت، وعبرت الجسر ثانية إلى النزل في الثامنة والنصف. غمرتني سعادة عميقة، فتمدّدت قابضا بيدي غصن البرتقال عبر النافذة الخشبية.

وصلتُ محل "الكاردينال" قبيل عرض "الفلامكنو" بدقائق، بعد أن تهت في الأزقة الضيقة والمتقاطعة للمتاهة اليهودية، فوجدت يابانية تشاركني المنضدة التي حجزتها. تجربتي بكرٌ في معرفة هذا الرقص الغجري. ظهرت لي الحركة الأولى سمجة، ومفتعلة، وآلية، للشاب والفتاتين، ولكن عدوى الانسجام المريع سرت إليّ بعد دقائق، حينما اكتشفت أن الفلامنكو يستند إلى الإيقاع بالأرجل، والقوة المحكمة، والانسجام المنضبط، فتناثر تحفظي في الفضاء المفتوح المملوء بالمشاهدين حينما بدأت الرقصة الثانية التي جرتني من برود الملاحظة إلى روح المشاركة الحارة، فانتقل الإيقاع إلى دمي. كان رقصًا بارعًا أدّته فتاة ثم اثنتان، فثلاث، وأخيرًا خمس برفقة الشاب الأول. لفت انتباهي دفء الإيقاع، ثم حرارته المتصاعدة، والذروات المفعمة بالقوة، وهو رقص مرهق يقوم على الحركة السريعة وضرب الأرض بكعب الحذاء من أجل ضبط الإيقاع، ثم الانتقال السريع، والانحناء، والتقدم، ثم الدوران، والعودة. الفلامنكو ثقافة جسد، وحركة يعبر بها عن جوهر الثقافة الأسبانية التي تبدو لي بشرًا وتاريخًا تمتاز بالحيوية.

وفي الصباح انطلقت إلى مدينة الزهراء التي بناها




عبد الرحمن الناصر، رأس الجيل السادس من أحفاد صقر قريش، على سفوح جبل العروس بمواجهة قرطبة، خلال حكمه الطويل الذي زاد على نصف قرن، وتوالى أبناؤه على تشييد قصورهم فيها إلى أن انهار ملكهم في نهاية العقد الثالث من القرن الحادي عشر. بدا المكان مهجورًا على نقيض الحمراء. تجولت في الأطلال العربية، ولم أشعر باستثارة المنحوتات النقشية فطالما رأيتها، لكن قاعة عبد الرحمن الثالث أعجبتني كثيرًا. صمّمتْ الحدائق وكأنّها الفضاء المكتمل للقصور، ولكن الدهر غدر بكل شيء، وحيثما يكون ثمة مجد أجد في نفسي إحساسًا بالزهو. أمضيت وقت الضحى أتعقب خطاي في متاهة من خرائب التاريخ كالباحث عن وهم، وعدت ظهرًا بالحافلة عبر طريق ضيق معبّد، تناثرت على جانبيه قطعان من البقر والماعز، ولما التفت ظهرت الزهراء لوحة باهتة ارتسمت على صدر الجبل. أرغب في التعرف إلى قرطبة في نهاية الأسبوع، فخلدتُ إلى راحة القيلولة استعدادًا لليل. وغادرت غرفتي في الخامسة والنصف. خرجت من المكان المفعم بالتاريخ. ابتعدت عن الخدرية، واتجهت إلى قرطبة الحديثة. الشوارع خالية فاليوم هو الأحد، تجولت بين مبان جميلة، وفي شوارع مرصوفة بالطابوق. مررت بحديقة مزهرة، ونافورة تقذف سلسلة فضية من الماء نحو السماء، ثم عبرت طرقات بدت واسعة إلى شارع رئيس آخر، وعدت من الجهة الثانية، وجلست في الساحة الكبرى حيث النافورات والفارس المسيحي أعلى النصب.

أردت صباحًا إلقاء نظرة أخيرة إلى قرطبة، فتوجهت إلى القصر "الكاثار" وسط الحدائق الغناء، وغادرت النزل إلى محطة الحافلات ظهرًا باتجاه أشبيلية عاصمة مملكة بني عبّاد. استغرق الطريق ساعتين إلى الغرب، أقمت في نزل "سان بنيتو" جوار المنطقة العتيقة "سانتا كروث" وخرجت في الخامسة أتعرف إلى المدينة التي فتحها موسى بن نصير. زرت الكاتدرائية العظيمة "الخيرالدا" وتوجهت إلى ساحة "نافيو" حيث ارتحت قليلاً، ومررت بشوارع ترشح بالتاريخ والمهابة، رأيت "الأرشيف الهندي" الذي يحتوي وثائق الفتح الأسباني لأميركا الجنوبية، وتذكرت كولومبس الذي زرت تمثاله في قلب غرناطة. مررت بقصر "سان فرناندو" الذي أصبح مكتباً للبريد، الأمر الذي يؤكد تقلّب الأقدار، واتجهت ثانية إلى "سانتا كروث" التي تشبه "الخدرية" لكنها ذات مبان شاهقة. أعشق الأحياء القديمة لمقاومتها الزمن، ولفتنة الشرفات المشرعة على الريح، والنوافذ الزرق، والمقاهي المرمية على الأرصفة الحجرية، والنادلات بالملامح الغجرية. سمراوات البحر المتوسط اللواتي لا يقاومن .

عدتُ إلى النُزل مرهقًا، فغطست في نوم عميق قطعة كابوس، إذ وجدتني أعترض قطارًا هائجًا بجسدي، فاستيقظت ظمئًا، ودرت في باحة النزل مترنحًا أبحث عن ماء، أعاد الماء القراح روعي، فانتظرت إلى الصباح عبثًا زيارة النوم. ولى دونما رجعة، وبقيت في انتظاره وحيدًا، تائهًا، لكنّني عازم، وراغب، وقوي، وعارف بما أريد. في الصباح غادرت النزل، وأشبيلية تستيقظ لتوها، النادلات يضعن الكراسي على الأرصفة في المقاهي، والموظفون عجلون في طريقهم إلى العمل، والبنوك لم تفتح بعد. أسبانيا معبأة بأسماء القديسين والقديسات: تحملها المباني، والمطاعم، والساحات، فالكاثوليكية في زهو قوتها بداية من عصر النهضة جعلت منهم المثل الأعلى للرعية. وصلت إلى الكاتدرائية في العاشرة والنصف، ودلفت من بوابتها الكبرى، فإذا بي أمام قاعة يقام فيها قدّاس. انزويت جالسا مع جماعة من الشيوخ والعجائز، وهم يرددون "آمين" أمام قس عجوز. بدا لي الطقس مدنيا أكثر مما هو ديني، فالألوان الزاهية لملابس الحضور، والاختلاط، وتناوب الخروج والدخول، كل ذلك دفع بالمظهر الديني إلى الوراء على الرغم من أن القداس في أكبر كاتدرائية في المدينة. ذهب بصري إلى الأيقونة في الواجهة، والثريات الكبيرة المعلقة، والنوافذ الطولية المزججة بألوان داكنة، والشموع، والمؤمنين يحملون كتيبات صغيرة يتلون صلواتهم وأدعيتهم في سلام بدا لي مناقضًا لما كانت تمارسه الكاثوليكية من عنف في القرون الوسطى في أوربا، وفي أميركا الوسطى والجنوبية منذ القرن الخامس عشر، وقد رسمتُ صورة مفصلة لذلك في كتابي "المركزية الغربية". غادرتُ القداس لأدخل الفناء الواسع للكنيسة، ثم أروقتها المثيرة للعجب





فبدت لي أنّها تفوق كاتدرائية غرناطة ضخامة ومهابة، وتكشف أنّ ثروات الكنيسة ضخمة جدًا، فباسم الكنيسة كانت تنهب المستعمرات.
على أن الشيء الذي استثار إعجابي هو المنارة السامقة التي دُمجتْ في الكنيسة، وأصبحت جزءًا منها. حوفظ على المنارة الإسلامية، وأُكمل أعلاها ببناء كنسي يحمل الأجراس، ووضعت تماثيل القديسين على حافات سطحها، وفي أسفلها كتب بالعربية والأسبانية النص الآتي"أمر الخليفة أبو يعقوب يوسف عريفَه أحمد بن باسو بتشييد هذه الصومعة في ١٣من صفر عام٥٨٠ هـ"٢٦مايه١١٨٤م"فتم بنائها(= هكذا) علي الغماري في ربيع الآخر من عام٥٩٣هـ"١٩مارس١١٩٧من خلال خلافة أبي يوسف المنصور، فجدّد المهندس فرنان رويث هذه الصومعة، وزاد في أعلاها قبة الأجراس في عام١٥٦٨فنقشت هذه الكتابة في عام١٩٨٤م تمجيدًا للذكرى المئوية الثامنة لإنشاء هذا المنار العجيب."وهذا يعني أنّها بنيت في آخر سنة من خلافة أبي يعقوب يوسف الأول، ثالث خلفاء الموحدين.
والخيرالدا نصب جرى تركيبه على منارة المسجد تعويضًا عن التفاحات الذهبية التي نصبها العرب فوق المنارة التي كان ارتفاعها٩٦م، وتتكون من طوابق كثيرة، وفي الأخير منها، نصبت ثلاث تفاحات كبيرة وواحدة صغيرة مغلفة بالذهب بوزن ستة آلاف مثقال، قام بصنعها وأشرف على نصبها أبو الليث الصقلي، ثم تحولت المنارة بعد سقوط أشبيلية عام ١٢٤٨إلى برج للكنيسة. وفي عام ١٣٥٥ضرب المدينة زلزال عنيف أدى الى سقوط التفاحات، فقرر الأسبان تعويضها بنصب آخر من النحاس هو"الخيرالديو"الذي يبلغ وزنه ١٥٠٠كيلوغرام، وهو عبارة عن تمثال مع شارة دوارة تحركها الرياح، صنعها الفنان بارتولومي مورين عام١٥٦٨. منار عجيب، تتلاشى بإزائه كثير من الأعاجيب، يتكوّن من أربع وثلاثين طبقة، ارتقيته صعودًا على الأقدام، وحينما وصلت الطبقة الثالثة والعشرين سجّلت ذكرى على جدار إحدى النوافذ باسمي وتاريخ الزيارة. تفحصت البناء المتكوّن من صرح خارجي بعرض يزيد على مترين، وهو مربع الشكل فيه نوافذ تكشف سُمك البناء، ثم ممر بعرض مترين أيضًا للصعود سيرًامن دون أدراج، ثم البناء في الوسط وهو صلب المنارة، وبين طابق وآخر، وضعت في الوسط الآلات التي استعملت في البناء، وحينما شارفت القمة تنفست الصعداء، فإذا بالمشهد المذهل لأشبيلية من الأعلى وهي ترتمي على ضفة الوادي الكبير. تأملت الأجراس المائلة المعلقة أعلى المنارة، أربعة منها يزيد وزنها على طن، ونحو ستة أو سبعة أخرى معلقة إلى جوارها. تمنيت أن أراها تقرع. نظرت إلى الساعة فإذا بنا في منتصف النهار، فسألت جارًا لي إن كان من المفترض أن تقرع في هذا الوقت، وقبل أن أكمل الجملة قرعت بشدّة ثلاث مرات فوق رأسي على ارتفاع ذراعين، فتحقق ما كنت انتظره منذ زمن طويل، دخت بضجة الأجراس، ورنينها يتردد في أرجاء أشبيلية، فكأن رأسي طبل من نحاس. وكمن وقع على كنز فاختطفه هاربًا، هبطت جريًا يدفعني انحدار الممر إلى باحة الكنيسة. اخترقت"سانتا كروثا"إلى"سان بنيتو" فحملت حقيبتي، واتجهت إلى"سانتا كوستا".
غادرت بالقطار السريع"آبه"باتجاه مدريد. سفر يفوق سفر الطائرة روعة، ويقارب سرعتها. بعد أن تشبع نظري بهضاب الأندلس، وجبالها، وغاباتها، وأنا اخترقها صاعدًا إلى الشمال لذت بـ"الدون كيخوته"أقرأ مغامراته التي لا تمل. وصلت مدريد عصرًا، وسكنت في نزل ذي أحجار رخامية، وهاتفت محسن الرملي، فالتقينا في مقهى قرب الفندق، واستعدنا جزءًا من ذكرياتي عن أخيه حسن مطلك صديقي الذي أعدم في عام ١٩٩٠. زرنا المنتزه الرئيس في مدريد وكان خاصًا بعلية القوم في القرون الماضية، وصار الآن مرتعًا لأصحاب النزوات. وشربنا القهوة في مقهى"خيخون"حيث ظهرت الحداثة الشعرية الأسبانية. وفي الطريق، ونحن في قلب المدينة، طوقتنا عصبة من المتسولات البوسنيّات الصغيرات، فنهرهن الرملي صائحًا، فتناثرن مبتعدات. أصرّ أن يرافقني إلى شقته، فانتزع حقيبتي من الفندق، وأخذنا المترو إلى بيته، فقد كان تزوج أسبانية وأقام معها، وأخلى شقته القديمة لصديقه عبد الهادي سعدون. أمضيت النهار اللاحق بكامله مع الأخير، فزرنا متحف الملكة صوفيا للفن الحديث، حيث لوحات بيكاسو، ودالي، وميرو، ثم غونثاليث، ودومينغيث، وغريس، وبونويل. وقفت أمام الجرنيكا التي تحرسها هيفاء مشرقة البشرة بجدائل غجرية، وتتبعت تخطيطاتها



الأولية قبل أن يقوم بيكاسو بإدراجها في لوحته الكبيرة الملصقة على جدار مرتفع.

قبيل وصولي إلى أسبانيا كنت قرأت كتاب"فرانسوا جيلو""الأخّاذ""حياتي مع بيكاسو"وهو مذكرات صديقته الشابة التي فضحت على نحو منقطع النظير الشخصية المركّبة للفنان في أهم مراحل حياته، فالفرنسية ذات الخلفيات التقوية المتأففة، أسقطت عليه كل مساوئ الأسبان، لم تنظر إليه شريكًا بل أسبانيا، وطبقًا لمنظورها كفرنسية يظهر القرين سيئًا، فأخلاقياته المتوسطية الجنوبية تتنامى في التضخيم خلال صفحات الكتاب، وهو الشر بعينه: الأنانية، الغرور، الطيش، الخداع، النهم، تعمد السوء، إذلال الآخرين ومسخهم. سلسلة متضافرة من صفات السوء تتصاعد في حبكة بارعة الدقة تمسخ بيكاسو، وتحطم أسطورته. وضع مجد بيكاسو وقيمته الفنية بمواجهة رؤية أخلاقية لامرأة احتكمت إلى ضميرها الديني في تقويم، وإعادة تركيب، شخصية نشأت في منأى عن هذه المعايير. ولتعميق هذا الحكم تتواتر منذ البداية إلى النهاية فكرة الوفاء الأنثوي الفرنسي بمواجهة النكران الذكوري الأسباني، فمنظورها ينهض على تجميع ملاحظات عميقة، ولكنّها متناثرة، تفضي شيئًا فشيئًا إلى تقويض أي قيمة لشخصية بيكاسو.

وانتقلت إلى سلفادور دالي الذي كنت مهووسًا به أيام الشباب. لوحاته رائعة، ورسوماته غريبة، لم أجد أحب اللوحات"الذكرى الدبقة"التي احتفظت بصورة منها جوار سريري في النصف الثاني من السبعينيات حينما كنت في جامعة البصرة، وهي تصور سيلان الزمن. شغفت باللوحة آنذاك لأنّني وضعت نفسي في عبثية مضادة لقيمة الزمن الذي وجدت دالي يذيبه بصورة الساعة المائعة، فلذت بها أحتمي من جهلي في تفسير فلسفي لأحاسيسي متحاشيًا مواجهة الحقائق. أما خوان ميرو فرموزه مغلقة، والخطوط العريضة على خلفية بيضاء ظلت عصية عليّ إلى النهاية، ولكن الأصابع المتدلية، والوجوه الضائعة، وغياب التناسب، وتحطيم المنظور التقليدي، شدّني إليه، وبعد سنتين انتقيت إحدى لوحاته لتكون غلافًا لأحد كتبي. طفنا بالمتحف إلى أن أصبنا بالإرهاق، ثم اتجهنا إلى وسط المدينة، تناولنا الغداء في مطعم تركي. وعدنا في الرابعة، وقد ادّخرتُ طاقتي لزيارة متحف"البرادو" الذي بكرت في الصباح إليه وحيدًا، فأمضيت خمس ساعات في مشاهدة لوحات روبنز، وفيلاسكز. أما غويا فقد شعت لوحاته في قاعات واسعة تزاحم حولها الزائرون.

والبرادو مبنى تقليدي كبيرٍ ذو سلالم رخامية متآكلة، دخلته مسكونًا بلحظة ترقّب لرؤية أعمال ممهورة بالخلود والألق، وهي الدهشة نفسها التي لازمت دخولي في متحف اللوفر، والمتحف البريطاني، ومتحف أمستردام، فالبرادو – كاللوفر- خزانة عريقة لمدارس الفن الكلاسيكي. بدأت فكرته تلوح في الأفق في عهد كارلوس الثالث، وسعى جوزيف بونابرت، لتحقيق الفكرة، لكنّه أصبح حقيقة في عهد فرناندو السابع بتأثير من زوجته الثانية ماريا إيزابيل التي توفيت قبل افتتاحه عام١٨١٩وإبان الحرب الأهلية في ثلاثينات القرن العشرين، عهد لبيكاسو بأمانته، ولكن الأحداث رسمت خطرًا محدقًا بمقتنياته، فأغلق، بعد أن نقلت محتوياته إلى فالينسيا، ثم إلى كتالونيا، قبل أن تودع في جنيف تحت رعاية الأمم المتحدة، حيث عادت إليه بعد الحرب. وفيه وجدت الفخامة الكلاسيكية لفنون عصر النهضة، حيث المطابقة شبه الكاملة بين الرسم وموضوعه، فالفن مقيد بالأمانة والدقة، والتمثيل رهين المماثلة، فالصورة البصرية شديدة التعبير عن الصورة الذهنية، ولم تخرّب بعدُ الصلة بين الأصل وكيفية إنتاجه، فذلك من مكاسب الحداثة.

وجدت لوحات ضخمة تحتل صدر قاعة بكاملها، لفتتني معايير الجماليات الأنثوية، فالأجساد مملوءة، والجلود ثخينة ومطوية، والأثداء ضخمة نافرة، والأرداف شبه مترهلة، والرجال إما فسوقة قساة بقبعات عريضة، أو محاربون على خيول هائجة يشهرون سيوفًا مستقيمة يطاردون المجهول.

ثم انطلقت بالقطار بعد أيام إلى طليطلة، وفيما كنت أسأل عن الكاتدرائية، أجابني شخص بالمغربية الدارجة إنّها بالاتجاه الذاهب إليه برفقة زوجته وصديق أسباني، فدعاني لمرافقتهم. دليلنا المرح يدعى لويس، وقام المغربي بالترجمة من الأسبانية وإليها، لويس، وهو أستاذ جامعي من طليطلة، كان مرحًا ومتهكمًا، وقادنا إلى الكاتدرائية، فبدا لي وكأنّه يهمّ بالركض، ويريد شرح كلّ شيء يراه. أشار إلى مستطيلات نحاسية صقيلة بفعل الأحذية على أرض الكنيسة، وأخبرنا أنّها قبور لرهبان،



ثم أشار إلى السقف حيث توجد طرابيش معلقة، وقال إن أهل طليطلة يعتقدون أن هؤلاء الرهبان سيدخلون الجنة حين تسقط الطرابيش، لكنها ظلت معلقة مذ وضعت، والرهبان في انتظار وعد الرب. وصل بنا إلى قطعة نحاس أخرى، فأخبرنا أنّ قسًا يرقد تحتها، وقد أوصى أن يكتب عليه"لا يوجد هنا إلّا غبار". زرنا غرفة الذهب والمجوهرات، فظهر الثراء الكنسي مرة أخرى، وغادرنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى. أوقفنا لويس عند زاوية علّقت فيها صورة السيدة العذراء في صندوق زجاجي، حيث كومة من الدبابيس والإبر، وأنبأنا أنّ فتاة تعشق جنديًا كانت تأتي لانتظاره في هذه الزاوية، وكان النوم يأخذها أحيانًا، فتأخذ إبرة تشكك أصابعها كيلا تنام، وعاد الجندي من الحرب وتزوجا. وبنات طليطلة يأتين ويشكّنّ أصابعهن بالإبر بأمل التزوج ممن يعشقن، وهذه الكومة من تلك الإبر.

مررنا بمسجد صغير يجري ترميمه، شبه ضائع بين البنايات الشاهقة. فأشار لويس إلى صخرة بيضاء أمامه، وقال: إنّ المسيحيين كانت لهم كنيسة في المكان، ولما جاء المسلمون نزل المسيح وحفر حفرة، وأشعل سراجًا، ووضعه فيها، ولما طُرد المسلمون من طليطلة، بعد قرون، جاءت الجيوش المسيحية، فحرنَ حصان القائد في مكانه، فأمر بأن يحفر المكان فإذا بالسراج مازال مضاء. افترقت عنهم، واتجهت إلى قلب المدينة القديمة، إلى الحي اليهودي"الخدرية"الذي يماثل الحي نفسه في قرطبة. وعلى الرغم من أنّ أشبيلية، وقرطبة، وغرناطة، وطليطلة، بدت متشابهة إلى حد كبير، بالنسبة لي، إلّا أنّ الأخيرة ظهرت أبهى، وأعظم، إنّها تقع على جبل أشبه بهضبة عظيمة مشجرة، وتترامى البيوت المتكونة من عدة طبقات على السفوح، تفصل بينها شوارع ضيقة، ومعظمها لا يسع لمرور السيارات، وهي من مدن المنطقة الوسطى. نضرة، عريقة، نظيفة، ومتحف عمراني كبير، تتنفس معًا عبق الماضي والحاضر في نوع من التوافق الخصب، فطرز القرون الوسطى الإسلامية لهذه المدن، وأزقتها الضيقة، لم تحل دون شيوع الروح العصرية فيها حيث الحانات الجميلة، والمطاعم الفخمة، ومحلات الأزياء الحديثة، فضلًا عن المصنوعات التقليدية، وفي مقدمتها السيوف التي كانت مشهورة في كامل أرجاء أسبانيا.

ثم انحدرت إلى الطرف الآخر من المدينة لتصفّح المنساب بهدوء بين ضفاف طينية، فإذا بي أمام منزل"غريكو"الرسام الذي عرفني إليه كازانتزاكي في سيرته الأخاذة"تقرير إلى غريكو" وقال عنه إنّه "معجون من التربة الكريتية" فهما يتقاسمان دم سلالة واحدة. بوابة المنزل الخشبية مشققة، والبناء يعود إلى ما قبل أربعة قرون. وعدت إلى محطة القطار وقد بنيت على طراز المدينة القديمة، وتتذكر بالمحطات التي تظهر في أفلام رعاة البقر. ويمكن توقع ظهور"كاوبوي"على حصانة من السهل المجاور. من هذا الجانب من السهل انطلق"دون كيخوته دي لا مانتشا" في رحلته الخيالية المجنونة، فإقليم المانتشا حيث تدور مغامرات الفارس النبيل متصل بطليطلة. أمضيت اليوم اللاحق في مدريد، زرت برج بيكاسو، وتمثال كولومبس الذي بني في عام ١٨٨٥وقصدت النصب الضخم المجاور الذي يصور الفتوح الأسبانية للعالم الجديد، وثمة نصوص محفورة على الألواح الحجرية الكبيرة، تحتفي بالمجد الأسباني في فتح العالم، واتجهت إلى متحف للشمع. أول قاعاته خاصة بالعرب المسلمين، وارتحت طوال الظهيرة في مقهى خيخون.

ذهبتُ عصر اليوم التالي إلى"ساحة الثيران". حيث بني المدرج المهيب، المناظر لملعب كرة القدم، في عام ١٩٢٩، وشهد حضور شخصيات عظيمة. وهو البؤرة الجاذبة لمحبّي مصارعة الثيران في أسبانيا والعالم. أروقته الواسعة، وسلالمه الحجرية، ونوافذه الكبيرة، والمقاعد الخشبية العتيقة، ثم شرفته المندفعة في الفضاء، هيأتني لحفلة من عنف، وسرعان ما امتلأ المكان الذي يسع لعشرين ألف متفرج. بدأت المصارعة بجولات ست أو سبع. وتتألف الجولة من مراحل، تنطلق الأولى بدخول المصارع الذي يستفزّ الثور لخمس دقائق من أجل إرهاقه من جماعة من اللاعبين الذين يحتمون خلف مساند من الأسمنت إذا هاجمهم الثور الهائج الذي فوجئ بأنّه وسط عالم غريب عنه، ثم يدخل فارسان دُرّع حصاناهما بالجلود الثخينة، وبيد كل منهما رمح طويل، ترافقهما جماعة أخرى من اللاعبين، فيستفزان الثور الذي ينطح درع الحصان، وخلال ذلك يغرز الفارس رمحه في سنامه، ثم

يمعن في تمزيق جرحه، وتنتهي الجولة، ليظهر لاعبان يحملان رمحين، يحاول كل منهما غرز رمح في السنام المثخن بالجراح، فتتكاثر الرماح القصيرة التي تمزق السنام، وتظل نابتة في أعلاه، أو متدلية، فتعمّق الأذى، وينسحب هؤلاء ليظهر المصارع الذي يتقصّد إرهاق الثور برايته الحمراء وسيفه، فالحيوان لا يميز بين الألوان، ويهجم على غمامة معتمة أمامه، وكلما تحرك زادت الرماح تمزيقًا فيه.

ويعود المصارع لأخذ سيف طويل، ورفيع، ومستقيم، ويحاول بالخداع أن يجر الثور إلى وسط الدائرة، تحت أنظار جمهور تدفّق هياجه البدائي، فيتحيّن الفرصة لطعنة تناسبه، وبعد أن يترنح الثور تعبًا يستغل الفرصة فيغرز سيفه في أعلى السنام الذي كان أحد الفرسان فتحه بالرمح من قبل، فيغرز الرمح فيه إلى أن يبلغ القلب والأحشاء، وكلما اختفى السيف في جسد الثور كانت الضربة موفقة، وتلاقي تشجيعًا هوسيًا من المتفرجين الذين انفلت حماسهم الوحشي. وأخيرًا يقوم المصارع بأخذ سيف جديد، فيما خصمه يتهاوى مترنحًا، مثخنًا، فيتخير طعنة في مخه، وهي الضربة القاتلة التي يسقط إثرها صريعًا بعد أن ينغرز السيف في هامته، وإذا ظل يتحرك يتقدم رجل يحمل خنجرًا قصيرًا فيطعنه طعنات سريعة قاتلة في الرأس خلف القرون إلى أن ينهار صريعًا، فيزفر زفرته الأخيرة، والدماء تشخب من فمه ورأسه، وتتقدم خيول يمتطيها فرسان بأزياء ملونة، فيُسحل الثور بالحبال من قرنيه في حركة استعراضية كرنفالية دائرية إلى الخارج لتبدأ جولة جديدة.

ترجع هذه اللعبة إلى حقبة مغرقة في القدم، ويرجّح أنّها عُرفت منذ نحو ستة آلاف سنة، وثبت شيوعها في عهد يوليوس قيصر أحد أشهر أباطرة الدولة الرومانية، ويورد لسان الدين بن الخطيب في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وهو من غرناطة، وصفًا بارعًا لها، وقد كانت الكلاب تقوم مقام اللاعبين المُنهكين للثور" يُطلق الثور، أو بقر الوحش، ثم تطلق عليه كلاب اللان المتوحشة، فتأخذ في نهش جسمه وأذنيه، وتتعلق بهما كالأقراط، وذلك تمهيدًا للقاء المصارع الذي يكون فارسًا مغوارًا يصارع الثور، وهو على فرسه، ثم يقتله في النهاية برمحه" وتاريخ مصارعة الثيران غامض، وملتو، وأقرب إلى أن يكون، في أصوله، طقسًا للقتل. ومن المستحيل كتابة تاريخ موضوعي لأي فعل معمّد بالدم. وتمارس المصارعة بنسب متباينة في أسبانيا، والبرتغال، والمكسيك، وفرنسا، وكولومبيا، والأكوادور، وفنزويلا، واستوحاها رسامون كبار منهم غويا، وبيكاسو الذي كان مغرمًا بها.

عرفت مصارعة الثيران تطورات كثيرة، فالراية الحمراء التي يضلل بها المصارع الثور أضيفت في عام ١٧٢٥، ويُسمى المصارع **matador** أما الفارسان اللذان يخزان الثور بالرماح غرض إنهاكه وإغضابه، فكل منهما يسمى **Picador**. وطول السيف المستخدم في الطعن هو متر واحد، وقد صُمّم بحيث يخترق قلب الحيوان، وأغلب المصارعين لا يوفّقون في معرفة مكان القلب، فيمزقون رئتي الثور فلا يموت فورًا، وإنّما تتلاشى حياته بسبب تمزيق أعضائه الحيوية، ويصبح احتضاره عذابًا مضاعفًا. وقد تنتهي اللعبة بطقس انتصار رمزي يقطع فيه المصارع أذن الثور وذيله، ويستعرضهما أمام الجمهور، ويحتفظ بهما ذكرى مدى الحياة، وفي حال ما أدى الثور عرضًا مثيرًا، وتميز بالمطاولة والشراسة، فيُكرم بأن يُسحل في عرض أمام الحاضرين بخيول أعدت لهذا الغرض. ويمثل الأميركيون أعلى نسبة في حضور هذه الألعاب بين الآخرين، وقد جلست جواري أميركية شقراء طوال العرض، كانت تلتذ منفعلة بالمنعطفات المأساوية الحاسمة لمصائر الثيران، وتصدر صفيرًا في تشجيع المصارعين، وتخبط المقعد بيديها ومؤخرتها حينما يشنّفون قاماتهم بكبرياء أمام كدس بشري شحنة هوس الإنفعال. ومعلوم أن همنغواي كان من أشهر محبي هذه اللعبة بين الكتاب.

وبدأت مصارعة الثيران تواجه بمعارضة شرسة من دعاة الرفق بالحيوان، وكشفت أسرار كثيرة حول الطريقة التي تربى الثيران بها، إذ يحبس الثور أربعًا وعشرين ساعة في غرفة مظلمة وضيقة قبل الموعد، فلا يتمكن من رؤية شيء، ولا يسمح له بالحركة، ثم يطلق فجأة وسط الضوء والصياح، فيصاب بالحيرة، وتشلّه المفاجأة، فيما تمعن الرماح في طعنه. وهذه الحال تظهر الثور بمظهر عدواني،





والحقيقة فقد دهمه ذهول، واضطراب. وتُخفى عن الجمهور كل هذه المقدمات. وليس من الغريب أن نجد تنويعًا لهذه اللعبة في بقايا المستعمرات الأسبانية والبرتغالية في أميركا اللاتينية وآسيا، بل في بلاد الخليج العربي حيث افتتح البرتغاليون الحقبة الاستعمارية في القرن الخامس عشر، ففي الفجيرة، على الساحل الشرقي من دولة الإمارات، تمارس مصارعة الثيران، لكنّها بين الثيران فقط، وتقام بعد صلاة العصر من كل جمعة في الأصياف غالبًا. والأهالي يعدونها من تراث أجدادهم. وتجري عليها رهانات بين الحاضرين، والمنظّم الذي يقوم بالتعليق والتشجيع وإثارة الحيوانات يسمى "مثير الفتن".

وهذه اللعبة دموية، وشنيعة، لأنّها ترتكز على المفارقة غير الأخلاقية بين القوة البريئة والغدر المريع، فالثور الذي رُبّي في مكان منعزل يفاجأ حينما يُدفع به وسط آلاف الناس الهائجين، وما دام يمتلك القوة، فاللاعبون يخادعونه، ويحتمون من اندفاعاته خلف حواجز الأسمنت، فيزداد تشتتًا لأنّ الهجمات تأتيه من الجهات كافة. ويحاول اللاعبون ويبلغ عددهم أكثر من عشرة بين مصارع، وفارس، ومساعد، ورامح، إنهاك الثور الذي لا يعرف من أين يدهمه الخطر. تبدأ الطعنات تنهال عليه يرافقها استفزاز، وكل حركة منه تضاعف تمزيق جسده بالرماح المنغرزة في سنامه، فيشترك هو وخصومه في التنكيل بنفسه، وهذا يجافي أي مبدأ ممكن لأي منازلة، فكيف بلعبة!! وكلما خارت قواه تضاعف غدر خصومه، ولكن الأمر الملفت للنظر هو مشاركة الجمهور المرضيّة في تشجيع المصارع لإلحاق أقصى درجات الأذى بالحيوان الذي كلما مرّ الوقت أصبح خصمًا لدودًا للمصارع، والجمهور على حد سواء.

وحينما تأتي ضربة القلب القاتلة، ثم غرزة الدماغ التي يخرّ بعدها الثور صريعًا، يبلغ هياج المشجعين ذروته، فتخيّم نشوة العنف الأعمى في الملعب كله، فبدل أن تحل الشفقة على الضحية تندلع الحماسة الانتقامية المتصاعدة ضدها. وطوال الجولات الست أو السبع كنتُ حائرًا في تفسير هذه الروح العدائية تجاه براءة مطلقة. ولم يبق أمامي سوى تفسير ثقافي، وهو أنّ الثور يمثل رمزًا شريرًا في طيات اللاوعي الجمعي للأسبان، فوجدتني أنظر باشمئزاز لا يمكن طمره إلى بشر تتدافع مشاعرهم العدوانية باطراد ضد الحيوان الذي ينفث من فمه مزيجًا من الدم والزَبد، وهو يرغي في مشهد مروع، فكأنّ الجمهور يتشفّى من كائن ارتسمت نهايته، وأصبح التخلّي عنه شعورًا يستبطن الرغبات الدفينة التي يمثلها الانفضاض عن القوي لحظة انهياره، كما يقع في حالات سقوط الطغاة حيث أول من يتوارى مناصروهم. فهل يتماهى الجمهور مع بطولة زائفة يمثلها المصارع الذي وصل إلى قتل الخصم عبر سلسة مكشوفة من الخدع والمساعدين؟ ولماذا يضج الآلاف بصيحات الاهتياج كلما ترنح الثور الذي يبدو سلوكه غاية في الاستقامة والبراءة الغبية؟ ولماذا يصيحون هاتفين "أُولي" بصوت واحد، فهل لذلك علاقة بنداء "الله" الموروث عن العرب المسلمين، وقد حرّف اللفظ؟ وهل يتطهّر الجمهور عبر التأييد الواضح للمصارع من خمول أو ذنب أو حينما يترنح الخصم مضرجًا بدمائه؟.




توقيعات

خارج الأعراف/ وداخلها



رعـد فاضل

*

كان الشعر العربيّ بمستوييه: الشّفاهيّ والمكتوب (في أغلبه) تلقائياً، كونه قريضاً لا يخرج على أغراض محدّدة، ومحدودة- سلفاً. وما كانت لتكون إشعاعاته المعروفة لولا تحرّره من هذه التلقائيّة فتحوّل على أيدي بعض الشّعراء العباسيين إلى نوع إضماريّ وتأمّلي.
وفي ضوء هذا الفهم، أُشكّك في فهم الشّيخ أمين الخوليّ من أنّ البلاغة العربيّة قد نضجت حتى احترقت. على العكس، فلو أنّ الشعرية والنثريّة العربيتين ظلّتا أسيرتي الإبداعيّة القديمة أسلوباً وفهماً.. لصحّ ذاك الاحتراق، لكنّهما تحوّلا تحوّلاً جذريّاً من داخل تلك البلاغة الخلاّقة نفسها، مما يعني أنّ البلاغة العربيّة ما كانت من النّوع الذي ينضج ليحترق، وإنّما من ذلك النوع الذي ينضج ليتجاوز نضجه هذا، إلى نضج آخر أصيل بِجدّته وتجاوزه وحداثته لا بقدامته، ومن دون ذلك لن يكون إلاّ نوعاً غُفلاً.





*

... لا يصلّي الشّعر إلاّ على سَجادة- موج.
ألهذا كأنّ علوّهَ عمقٌ/ وباطنَه تحليقٌ؟.

*

تكون التّورية في أعلى مستوى شعريّ لها حين يكون معناها القريب: بعيداً.
والمعنى البعيد الذي تسعى إليه: أبعدَ مما نتوقّع، ونظن.

*

بما أنّ النثر عنصر فوضويّ خام، كما تنبّهُ إلى ذلك سوزان برنار، فهذا يعني شعريّاً أنّ النّثر قابل للاكتشاف والتّحول، عبر أداء شعريّ آخر من جهة أنّ الشعر ليس فوضوياً، وإنما هو: حركة لها القدرة على ترتيب فوضى النّثر بإدهاش وتغريب، لا جذر لهما في النثر (بوصفه خاماً) قبل أن يدشّنه الشّعر.
هذا هو التفاعل الذي يستخلص من الخام تنوّعَه، فيحوّل الأشياء الشعرية المخبوءة بين طبقات نثريتها إلى تنوّع يعلن عنها: شعرياً.
ونكون بذلك قد فهمنا إصرار برنار نفسها، على أننا " في مواجهة مثل هذا النوع الشعريّ، ليس بإزاء فوضى..، ولكنّنا إزاء نظام غريب. وإنّنا لنعجب بالمفاهيم المجنونة التي تنتظم منطقيّا في جوّها، وعلى صعيدها ".

*

إذا ما كانت الجملة الثّقافية: دلالة اكتنازيّةً، وتعبيراً مكثّفاً- فعلاً، حسب ما يرى الغذّامي، بمعنى من المعاني. فكيف يجب أن تكون جملتها الشّعرية؟.
سؤال أوجّهه إلى قراءة الشّعر. وليكن الجواب من جهتي: إنّ كل جملة ثقافيةٍ (بهذا المعنى) هي بطبيعتها شعرية، أداءً وفعلاً. ولكن ليس كلّ جملة شعريّة بالإطلاق هي: ثقافية- بهذا المعنى، حقاً.
وإذا كانت التّورية الثّقافيّة كما يراها الغذامي أيضاً: " تحمل نسقين لا معنيين، أحد هذين النّسقين واع، والآخر مُضمر". فما الذي يجب أن تكون عليه التّورية لتكون شعريّةً بهذا المعنى أيضاً ؟.
سؤال آخر ألقيه بين يدَي القراءة لتجيب عليه، لأنّني لن أجيب عليه من ناحيتي، لئلاّ يأتي جوابي منحازاً، كوني شاعراً وكاتباً، مهما ضؤلت درجة هذا الانحياز، وأكتفي بالتّذكير بأنّ التّورية لم تعد تعتمد شعريّاً على طرفي معنيين: قريب/ وبعيد.
يكون القريب لثاماً، أو قناعاً للإيحاء بذاك المعنى البعيد. المسألة الآن أصبحت أكثر تعقيداً، بعد أن ماشجنا ما بين التّوريتين: الأدبية، والثّقافية. وبعبارة أخرى صرنا نتوفّر على طريقة أداء شعرية تشتمل على المعنى/ ومعنى المعنى والنّسقينِ (الواعي منهما، والمُضمر).

*

لا بدّ من إعادة النّظر في طبيعة الشعر (الاشراقيّ) ما دامت للزّمان حركةٌ، وللمكان تاريخ. وما دامت هنالك معرفة تتقصّى وتحلّل وتفسّر، من جهة أنّ هذا الشعر يرفض إقامة أيّة علاقة (قريبة، أو حتى بعيدة مخبّأة) مع التاريخ وحركته.
إعادة نظر، من ناحية التحقّق فعلاً، من إمكانية وجود مثل هذا الشّعر بتمام معنى هذا الوجود: أداءً/ وتواصلاً. ولا علاقة هنا للمستقبل بوصفه ذريعةَ مثل هذا النّوع الشعريّ، لأنّ المستقبل نفسه، حركةٌ تتقدّم إلينا، أو نتقدّم نحن باتجاهه. وهذه الحركة بطبيعتها هي جزء من: مكان/ وزمان، على الرّغم من كونهما ما زالا مجهولين بالنسبة إلينا، ولكنهما جزآن من تاريخ قادم: يُكتَبُ/ ويتحقّق.
هذا الشعر ممكن إذا ما تمكّن حقاً من أن يكون كونيّا بتجاوزه كلّ حد.
ولكن أليس للكون نفسه حركة وتاريخ ؟.
أليس هو نفسه بهذا المعيار، قابلاً للتّأويل والاستنتاج؟.
ألهذا إذاً: " على الشاعر أن ينخرط داخل التاريخ، وداخل مسؤولية الأشكال..، وعليه أن ينهض واقفاً، حينما تمضي خرائطيّةُ شعب، وخرائطيّة بلد نحو التّشظّي..، أو أنّه على غرار صوفيّ يمشي مطأطئ الرّأس، نحو الأفق.." ؟ كما يفهم عبد الكبير الخطيبيّ.

*

كلّ قراءة معياريّة: لا تتمسّك إلاّ بما يوحي به النصّ من قيمات. وكلّ قراءة قياسية لا تتمسّك إلاّ بأنموذجها، بوصفه مقياساً نهائياً، تقيس به/ وله. الأولى: متحرّكة، لا مقياس لها إلاّ المعيار. والثانية: استاتيكية، معيارُها المقياس.

*

إنّ ما جعل الشرقيّ، وبخاصة العربيّ: الرّمز الأعمقَ والأقوى للمخيّلة المطلقة، هو إيمانه المطلق بالمطلق نفسه. ففي الوقت الذي يكون فيه الشّعر





الغربيّ الآن نوعاً من المادّية، ظلّ الشعر عند العربيّ والشرقيّ مُصدّراً لقوّة المخيّلة، كما لو كانت في أولّ شبابها. أي إنّه ما زال: داخلاً سحريّاً يفيض على: خارج ماديّ.
ففي الوقت الذي اتُّهمت في الفلسفة الغربيةُ العربيّ والشرقيّ بأنهما مُستلَبان بعقليّتيهما الأسطوريتين، وبصدورهما عن إيمان دينيّ راسخ وفكر تاريخيّ مطلقين فإنّما تُثبّت فيهما ولهما بالمعنى الآخر: كل شعريّة خلاّقة ومُتجاوِزة!.
*

أن تكون شاعراً مُلهَماً بالمعنى النّظاميّ القديم للكلمة، ليعني أنّ هنالك قوّتين تكتبان: المُلْهِم-المُفكِّر/ وأنتَ المُعَبّر. وإذا ما كنتَ المُلهَمَ والمُعبِّر في آن فذلك لا يعني إلاّ أنّك قد صرت الإلهام والشّعرَ نفسيهما. أي صرت: شاعراً حقّاً.
ذلك هو الإلهام بالمعنى الشعري الحصريّ الجديد (الخاصّ) للكلمة.
*

... إذا ما أردتُ الكتابة عن ماضيي، فلا يسعني إلاّ أن: أتذكّر.
وإذا أردتُ أن أتكلّم عن المستقبل، أجدني: أكتبهُ، وكأنّه جزء من تراثي لكي لا أكون: جزءاً من تراث مُقبل/ وإنّما ليكونَ كلُّ مقبل: تراثاً لي.
*

أَلشّعر (كما الموت): هسيسٌ وتأويل. لا معنىً يُفسّرُ... (كما الحياة) .
*

(١)

لم تكن الفَيصليّة (عنوانَ محلّة، بل تيمُّنٌ وتبرّكٌ بالملك فيصل) التي اكتستْ فيمًا بعدُ بـــ: (محلة النّصر) أوائلِ سبعينات القرن الماضي، لم تكن حارة ومرتعاً لطفولة متشظّية، ما بين الموصل/ وبغداد/ والدّيوانيّة، بهذا المعنى فحسب، وإنّما كانت نوعاً من فردوس مفقود عشتُ في لجّة جحيم البحث عنه، وعلى هامش سعاداته الموعودة!.
الفيصليّةُ كان لها مدخل واحدٌ تقابله مطحنةٌ للحبوب، لا يزال هدير سيور ماكنتها حاضراً في نفسي؛ الشّعريّة والطفوليّة والرّجوليّة، كأنّه تماماً الآن. مدخلٌ يفضي إلى زقاق عريض تتوزّع جانبيه بيوتٌ للموسرين.. ليتفرّع إلى أزقّة ضيّقة تجثو على جوانبها أشباهُ بيوت، كأنّها القبورُ: (بيوتُـنا).
فيما بعد ارتأت الفيصلية أن يكون لها أفقٌ، فانفتحت على بستان (مهيْدي).
مهيدي هذا، كان وقتَها قد تجاوز السّبعين. لا يعرف الفيصليّون حقّاً من أين أتى. له أبناء معروفون، وآخرون مجهولون بالنسبة إليّ، لا أعرف إلاّ اثنين منهم، بحكم كُرهي لهما، لأنّهما كانا يتواجدان دائماً في البستان ليل نهار.
وبهذا، وبانفتاحنا على البستان، صارت في حياتي ضجّتان مهيبتان؛ ضجّة المطحنة في النّهار، وضجّة ماكنة (بئر البنات) في البستان، ليلاً.
لا أعرف حقّاً لم سُمّيت هذه البئر ببئر البنات، على الرغم من عشَرات الأساطير التي نُسجت حولها، من جلوس السّعلاة على حافّات سواقيها/ مروراً بانبجاس جنّيات قيل إنّهن لا يجالسن إلاّ الخمّارين الذين كانوا يتسلّلون إلى البستان، ويرفعون الأنخاب مع(أزهر بن مهيدي) سرّاً، وانتهاءً بنزول بنات من السّماء، كأنّهن البـلّور، قبل الفجر بقليل، ليتوضّأن.
انفتاحنا على البستان كان أشبه ما يكون بالتّقدم خطوة باتجاه فردوس (الفيصليّين) الموعود، حيث أشجار التّوت والفستق المحروسة بعينيّ أدْهم الصّقريتين، وبعصاه الغليظة، وتجديفه، وشتائمه. حيث السواقي التي كانت كمثل شرايين وأوردة لأنساغ تلك المَشاهد/ ولوجودي الصبيانيّ كلّه، آنذاك.
كان للفيصليّة وجه آخر يطلّ على مشفىً للأمراض الصدريّة/ مشفى لا يُعنى بتفكيك الضّيم والنّكوص والقهر، وإنما يُعنى بتكهيْف رئات النّاكصين والمقهورين المحروسين من الحياة بالسّل!. طوابير يوميّة كانت تمرّ مثل فلول جيش مهزوم من أمام مدخل الفيصلية الشماليّ، وأحيانا بمحاذاة مدخلها المطلّ على البستان. طوابير نساء ورجال وأطفال، جلّهم من قرى الموصل وضواحيها. كانوا يتأبّطون رقاعاً سوداً يطلقون عليها جزافاً: " الأشّعة ". كانت هذه الرّقاع بمثابة بطاقات عودة إلى الحياة بالنسبة إليهم/ أو ذهاب باتّجاه الموت. وجوه مصفرّة كَمثل القمح العظيم الّذي كان ينبجس من بين أصابعهم/ ويتلوّى كمثل حزمات ذهبٍ أمام




الشّمس، وتحتَ مناجلهم. ولطالما تساءلتُ في سرّي وقتها: أليس اصفرار القمح والذّهب رمز حياة وثراء/ فلمَ وجوه هؤلاء المسلولين مصفرّةٌ على هذا النّحو القمحيّ الذي يشي بالفقر والموت، لا بالثّراء والحياة؟!!. سؤال لم يجبني عليه إلاّ الشّعرُ والثّقافة فيما بعد.

تأتي زُمَر على أرجلها/ ويعود معظمها في توابيت. كنّا نحن الفيصليينَ نعيش مُحاصرين بمطحنة/ وبستان/ ومُغتَسل موتى.

كأنّنا كنّا مقبرةً ثيابُها تلك البيوتُ- بيوتُنا !.

(٢)

ألفيصليّة في الليل غيرها في النّهار، وبخاصّة في الصّيف. كانت مشكلتي مع (نوفة) جدّتي لأمّي التي لَوّبتْها كثيراً، برأسين، الأوّل: يكمن في ولعي بتسلّق شجرة التّوت الضّخمة التي تتوسّط صحن بيتها، غير أنّ نوفة وبدهاء تمكّنت من هزيمتي، وقتَ أفشت لي سراً مُلفّقاً مفاده أنّ أفعى ضخمةً سوداء تقطن بين أغصان الشّجرة، مما دفعني إلى التّوقف نهائياً عن الاقتراب من تلك التّوتة.

أما رأس المشكلة الثاني: فولعي بالسّباحة في دجلة. ذاك الولع الشعريّ الذي انتصر على سرديّات نوفة، وتلفيقاتها، وأكاذيبها البيضاء كلّها، من أنّ دجلة يصيح في الليل؛ جوعان... جوعان... جوعان.

عجيبٌ نهر يصيح/ هذا ما كنت أتندّر في النهار عليه. وفي كلّ ليلة كنتُ أقرّر بأن لا لقاء بعدُ مع دجلة الجائع هذا- إليّ. وما إن تمدّ الظّهيرة رأسها حتى أجدني بين أحضانه، أقطعه من الذّراع إلى الذراع. كأنّا: دجلة وأنا، كنّا النهرَ نفسه/ والمجرى نفسه كأنّا كنّا الصبيّ نفسَه/ كأنّا كنا معاً: صبيّاً في هيأة نهر. ونهراً في هيأة صبي.

(٣)

بيت جدّتي القديم: بابُه الخشبيّ الضّاجُ بالتّجاعيد/ قنطرتُه بمَلاكها الصّالح الذي يتوضّأ كلّ فجر من صنبور مائها، حسب زعم نوفة/ توتتهُ/ كوّتُهُ المطلّة على البستان، المسمّاةُ جزافاً؛ شبّاكاً. الفانوس الذي أسميته في واحد من نصوصي الشّعريّة، فيما بعدُ؛ " الفانوسُ التّحفةُ التّعبانُ من أثريّته". خالي يونسُ الذي: دلّني على سيرة عنترة، والزّير سالم، والإسراء والمعراج، ونهج البلاغة... وهو لا يجيد غير قراءة اسمه!!. يونسُ بخنجره ذي المقبض العاجيّ المطعّم بالفضّة وفصّيْن أحمريْن، بحزامه الجلديّ العريض، وزُبونه وعقاله وكوفيّة رأسه البيضاء... ودائماً: جدّتي بماكنة الخياطة الــ: (bfaf)التي أتلفت لها بمؤازرة الفانوس، ذاكَ، عينيها الرّائعتين...، غير أنّها كانت كمثل الطّبيعة كلّما غربت لها شمس تبجّستْ من بين جنباتها أخرى.

أمّي: وهي جالسةٌ أبداً في انتظار وحيدها. التي كانت كلّما دخلتُ معركة مع أبي بسبب شرائي للكتب والمجلاّت التي تأخذني من فروضي المدرسيّة، على وفق زعمه، تقف كمثل ترس لتدفع عنّي ولو بعضاً من غضبه المشهور به. أبي كان شاعراً متمرّداً بسلوكه، كان أبيضَ القلب واليدين، تخرّج من بين يديه مُحدثو نعمة كثيرون، ومشاريعُ موسرينَ، وظلّ وحده من بينهم يبذل ما في الجيْب ليأتيه، أو لا يأتيه- لا فرقَ عنده، ما في الغيب!.

الموصل. بغداد. الدّيوانيّة. أبي. أمّي. جدّتي. ويونسُ لهم سبعة كَراسٍ هزّازات في مخيّلتي لا في ذاكرتي.

(٤)

... ألآنَ (الدّمْ – لَمَاجَة) تلامس شفةَ بوّابة شَمَش، عند سور نينوى الشرقيّ القديم جرى فيها الموت كلّ ذاك الجريان، ولعب فيها بحريّة لا مثيل لها، لعبة تقتيل هي الأخرى فوق كلّ لَعب ومثال!؟. هل لولعي ورعبي، ذينكَ، القديمين: عمقٌ شعريّ ما، بكهفها الذي، على ما أظنّ، لا يزال هناك ينزّ ماءً/ ودماً (قَبْلاً/ وبَعداً/ والآن- أيضاً) من ثقوب في سقفه وجدرانه، ثقوب كأنّها عيون دامعةٌ أبداً دماً لا دمعاً ؟. كهفٌ عُرف أنّه كان مُعتزَلاً لأحد المُتجلّين المجهولين. ولكَم شهدتُ طوابير: نساء عاقرات/ بائرات/ مهجورات/ وأراملَ...، أطفال أسوياء ومعتوهين، أنصافَ مجانين ومَمسوسين؛ حاملين، جميعاً، أرزاءهم وأمراضهم/ أحلامهم المؤجّلة وآمالهم المقتولة...، وهم يعلّقون خرقاً خُضْراً، ويدقّون مسامير، ويَحشكون كاغداً بَين الشّقوق، طلباً للخلاص من الخوف.

الخوف ممّن ؟!. -

مِنَ الحياة طبعاً !!؟.

*

يوصّف (أبو حيان التوحيديّ) الكلامَ : " خُذ من التّصريح ما يكون بياناً لك في التّعريض، وحصّل





من التّعريض ما يكون زيادةً لك في التّصريح " حتى يقول عن الخافي والبادي من الكلام: " وإلهيّة لائقة، وعبوديّة شائقة، وخافيةٌ مشوّقة وبادية معوّقة، فاصرف زمانك كلّه في فَلْي هذه الأثناء، وآستنباط هذه الأنباء ".

إنّه ينزع إلى أنّ التّصريح (وإن كان كذلك) فلا بدّ أن يكون: بياناً، ولكن في أيّة مزيّة؟. إنه يقول بالتّعريض، من جهة أنّ التعريض هو الإمكان في إيصال المعنى ولكن من غير تصريح، أي من غير تسطيح.

كما يرى الخافية مشوّقةً والبادية معوّقة. أي أنّه يرى الكلام نوعاً من الخفاء والسرّ، لا نوعاً من الظاهر والعَلن.

كما يرى التّلقي تفتيشاً، ولكن بالاستنباط، لا بالتّفسير/ بالاستبطان، لا بالتّحديد.

*

أَلشّعر: شكل وفكر مختلاّن (بهذه البساطة!) لكن لهما سطوة السّحر. مما يجعل شكل الشعر: غرابة. وأفكارَه: أشكالاً. فكأنّ ظاهره: باطن، وباطنه: فوق. كأنّ فوقه: حركةُ أعماق. وعمقَه: حركة فوقيّة في آن معاً/ أي كأنّه أرومة الأثير.

*

لكلّ كتابة إبداعية خلاّقة، ماضٍ وحاضر ومستقبل.

فما ماضيها إلاّ ذاك الشكل(بوصفه طريقةَ أداء وتعبير). وما تلك الثقافة (بوصفها مُنتجة تلك الكتابة) إلاّ المحرّض والمؤونة. وحين يستنفد ذاك الماضي (الذي كان حاضرَ الكتابة- آنذاك) حركتَه، يعجز عن التقدّم باتجاه حاضر زمننا؛ شكلاً وأفكاراً. وما الحاضر الذي تعيشه الكتابة الآن (بوصفه زمن إنتاجها) إلاّ نوعٌ أشبه ما يكون بغربال دقيق يغربل ذاك الماضي/ وهذا الحاضر، سواء بسواء. وما يتبقّى في الغربال هو ذاك المعنى الذي أصبح تصريحاً بادياً ما عاد له أفق آخر قابلاً للاكتشاف والتّواصل/ وبمعنى أوضح ما عاد عميقاً. وما ينفذ من هذه الغربلة لا يمكن أن يكون إلاّ مستقبل هذه الكتابة (ذاك البعد الخفيّ المتماشج مع أرومة الكتابة تماشجاً استعصى معه على القراءة اكتناهه) وإلاّ لمَ ما زلنا نقرأ أفكاراً عبر أشكال شعرية بدتْ قديمة ومُتجاوَزةً (بهذا المعنى – حصراً) ونكتشف كأننا نقرؤها لأوّل مرّة ؟.

أُنبّه أيضاً إلى أنّ هذا المستقبل (البُعد الخفيّ) هنا لا يمكن أن يكون في حقيقته إلاّ ذهاباً آخر إلى مستقبل آخر (مجهول) ما زالت حركة اكتشافنا له لمّا تستنبطه بعد.

وهكذا كلّما اكتشف هذا النوع من الكتابة منطقة من: هذا/ ذاك- المجهول (بكل ما تعنيه كلمة: ذاك من ماض/ وقابل) ضمّها هذا النوع إلى حاضنته، فتتحوّل إلى حاضر أولاً/ ثم إلى(ماض) فيما بعد، تالياً.

ببساطة هذه هي الحركة التي لا يمكن أن يتخلّى عنها كلُّ شعر مُبتكر وخلاّق.

من هنا نراه شعراً وحيداً ومعزولاً، كونه لا يبحث عن وجوده، بقدر ما يؤسّس لخلوده.

*

بما أنّ القراءة الاستنباطية هي وحدها الفاعلة في استخراج الدّلالات الخفية الثّاوية في أعماق النصّ الشعريّ الخلاّق،. فلا بدّ بالمعنى المقابل أن يكون الشّعر نفسه قبل ذلك، مُباطناً للجوهر. وعلى هذا الأساس لا يمكن الرّكون بَعد ذلك كلّه إلى قراءة الاستدلال بالمعنى (بوصف المعنى ظاهراً) على كلّ خفيّ، ومُضمر (بوصفهما ما زالا غائبين).

لتكن قراءتنا للشعر إذاً: ظنّاً، لا يقيناً. لتكن سحريّةً، لا عقليّة. إذ يمكن عبر السّحر محاورة المجهول/ ولكن لا يمكن عبر العقل خلق أيّ نوع من المقاربة والمقايسة مع السّحر. وعندما نقول بمباطنة الشعر للجوهر لا يمكن أن نعني الجوهر الفرد (بمعناه الفلسفيّ) من جهة كونه غير قابل للتّجزئة، ولكن من جهة أنّ لكلّ جوهر سمة، وهذه السّمة بطبيعتها متحرّكة لأنّها حيّة: تنمو، وتتغير شكلاً وأعراضاً، وهي بذلك نوع من التّواصل، نوع مُحدَث. وبما أنّ الجوهر الشعريّ لا يمكنه التملّص من سماته المتحرّكة هذه، فهو بالأصل، والتالي: مُحْدَث على الدّوام. أي أنه ما عاد جوهراً فرْداً.

ذلك هو جوهر الشعر قياساً بحركته/ وجوهر العالم قياساً بالشّعر.

*

فَلئن كان السببُ هو: (الواسطة بين شيئين). ولئن كانت العلّة: (وصفاً أو معنىً يحل بالشيء فيوجب له حكماً)،





فالنّص الشعريّ حسب ذلك، ما هو إلاّ السّبب ما بين: اللغة/ والثقافة، من جهة/ وما بين العالَم، من جهة أخرى.
أما الشعر بذاته فهو (علّةُ) ذلك كلّه.
*

على قارئ الشّعر أن يكون بمعنى من المعاني: قَيّافاً بارعاً، لأنّ الشعر أثـرٌ لا يُكتشف إلاّ بالقَصّ. وما على القارئ إلاّ أن يكون: كاهناً، لأنّ الشعر يؤول بالإستكناه/ لا بالعَرافة.
*

غالباً ما تتعثّر القراءة بالــ : شعر (من جهة التواصل مع المعنى). وما هذا التعثّر إلاّ نوع من الانفصال، نوع من غَيْبة تدخلها القراءةُ أمام صحوة الشّعر وحضوره. وما انفصال الشعر عن المعنى نفسه، إلاّ نوعٌ من تغييب المعني. فكأنّ المعنى (هنا) في حالة ثُـمالة. وكأنّ الشّعر في مَقام صحو.
أليس هذا نوعاً ممّا يمكن تسميته بــ (التّواصل المُنكسِر): ... ... ؟.

*

ما يجب أن تنشده الثقافة العربية الآن، لا يمكن أن يكون إلاّ ذاك النّوعَ من التّواصل المعرفيّ الخلاّق مع: الآخر. ولكن بشرط الاستقلال عنه روحيّاً وإرادياً في الوقت نفسه. لا ذلك النّوع الانفصاليّ في قشرته/ والخاضع الاتّباعيّ في جوهره.
ثقافتنا تتطلّب اليوم أن تعيش بعمق أزماتها الذاتيّةَ: أزمة... أزمةً، لتضع لها الحلول عبر عقل خلاّق/ لا مُستقيل كعادته، وإن لم تفعل فذلكَ لا يعني إلاّ أنها مازالت تكابد أزمتها الخرافيّةَ الأولى- أزمة الحنينِ إلى ماضيها الخلاّق الذي لابدّ أن يكون مرجعيّةً دافعة لها إلى أمام/ لا سيوراً، وأمراساً تشدّها إليه.
وإن لم تفعل، فذلك لن يعني بدوره إلاّ أنّها ستظلّ مهزومة، ليس أمام ثقافة الآخر فحسبُ، وإنّما أمام تراثها نفسه، وبالتّالي أمام نفسها/ وذلك لأبشع أنواع الهزائم، بامتياز.



في التجربة المنهجية
ثراءات الشعر .. إكتشافات النقد



بشير حاجم

:١

١ـ في الدرس النقدي الأحدث، الذي أحترفه منذ منتصف التسعينات للقرن الماضي، ثمة ما هو من أهم تعاليمه الرَأيوية. ذاك، تعليم ـ رَأيوي ـ كهذا، أنه ليس هنالك شاعر ناجح وثان فاشل. أو، إن شئت الدقة، لم تعد هنالك قصيدة جيدة وأخرى رديئة. فوفق نظرية هذا الدرس، التي أؤمن بها، كل قصيدة، أية قصيدة، تحمل ثيمتها وخصوصيتها وثراءها». أما الجودة والرداءة، أو النجاحية والفشلية، فقد صارتا ـ عندي في الأقل ـ من «كلاسيكيات» النقد القديم.

١ـ٢: لذلك، أعتقد، يقال إن كتاباتي النقدية، على قلتها، تثير آراء متعارضة من الشعراء ونقادهم ـ!ـ سواء بسواء. أذكر، في هذا الخصوص، ما أثارته إحدى محاضراتي داخل (الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) عن ديوان لشاعر تسعيني. بعضهم قال عنها، أي المحاضرة هذه»٦»، إنها ليست بنقد، كذا، فيما قال بعض آخر عكس ذلك.

١-٢-١: أما بالنسبة لي، أنا، فواثق من إشتغالي النقدي. هذا، الوثوق، على الرغم من يقيني، المؤكد، بأن واحدا من أخطر الإشكالات إزاءه، تجاهه، هو، في رأيي، ما يواجهه إشتغال كهذا من إعتراضات "كلاسيكية". لكن ما الإعتراضات، التي أنعتها بـ"الكلاسيكية"، هذه؟ إنها ليست ذات طبيعة واحدة، فقط، بقدر ما هي ذات ((طبيعات)) عدة. ثمة، أولا، إعتراضات على المنهج واللغة والأسلوب والتحليل. وثمة، ثانيا، إعتراضات حتى على المصطلح، النقدي، الذي، أو إذا، لم يكونوا، أي "الكلاسيكيون"، قد سمعوا به. بل ثمة، ثالثا، إعتراضات على كل شيء - نعم - وأي شيء.

١-٢-٢: سأحاول، حسنا، أن أختصر واحدا من هذه ((الطبيعات)) الإعتراضية. أنا أرى أن على النقد، الحق، أن يفوق الشعر، الحق أيضا، ويتفوق عليه. لذلك، حتما، عندما أكتب نصا نقديا لأية قصيدة، مهما كانت، أكون، بدءا، قد صممت على إبداع نصي النقدي اللا حاس بأية عقدة دونية قبالة هذه القصيدة.

١-٢-٢-١: غير أن "الكلاسيكيين"، خصوصا، لا تروق لهم رؤيتي هذه. إنهم، غالبا وربما دائما، يكتبون نقدا عن الشاعر لا عن قصيدته. ذلك، أعلل، لأنهم يكتبون عن القصيدة واقعين تحت تأثير شاعرها عليهم. واحد منهم، مثلا، يستهل مقالة له عن أحد الشعراء بأنه (شاعر كبير وكبير جدا ومبدع أصيل وهو شاعر العصر وشاعر العربية في القرن العشرين)! هذا، في عرفي، ليس استهلالا لقراءة نقدية في قصيدة شعرية بل إستهلال لكتابة إستذكارية عن شاعر راحل.

١-٢-٢-٢: فهؤلاء "الكلاسيكيون"، إذن، لا يضعون ما هو خارج القصيدة جانبا. هكذا هم، عموما، ينسون القصيدة، إبداعا، ويركزون على شاعرها، إنسانا، في كتاباتهم. و كأنهم، في النسيان والتركيز هذين، لا يعون أن هذا الشاعر، الإنساني، هو أول المسميات الخارجة عن قصيدته، الإبداعية، بالضرورة.

١-٢-٣: بمعنى، تفسيرا للفقرة (١-٢-٢)، أن الشاعر، أي شاعر، لا يعنيني، إطلاقا، كما تعنيني قصيدته. الأكثر، من هذا، أن لا فرق عندي، في العملية النقدية، بين قصيدة لشاعر كبير، كـ((مالئ الدنيا وشاغل الناس))، وبين أخرى لشاعر صغير، ما زال في أول الطريق، بتاتا. فأي منهج، هذا الذي، تعنيه القصيدة - في النقد - لا شاعرها؟

١-٢-٣-١: المناهج النقدية المعروفة، حتى اليوم، هي، في الأقل، عشرة: التوثيقي/ النفسي/ اللغوي/ التاريخي/ الإجتماعي/ الجمالي/ الإنطباعي/ الإسطوري/ البلاغي/ التحليلي. بعض هذه المناهج، كما التوثيقي والنفسي والتاريخي والإجتماعي، ما زال مركزا على الشاعر أكثر من تركيزه على القصيدة. وبعضها، كما الجمالي والإنطباعي والإسطوري، يجمع في تركيزه بين الشاعر وقصيدته. أما البعض الأخير منها، كما اللغوي والبلاغي والتحليلي، فيركز - بدرجات متفاوتة - على القصيدة أكثر مما على شاعرها. حدثت، أخيرا، دعوة الى دمج كل هذه المناهج، العشرة، بمنهج واحد، لا غيره، اصطُلح عليه بالمنهج التكاملي. لكنه، هذا المنهج، يأخذ من المناهج اللغوي والبلاغي والتحليلي أكثر، بكثير، مما يأخذ من المناهج السبعة الأخرى. وهو لهذا، الأخذ الأكثر، منهج ينادي، في العملية النقدية، بالقصيدة دون شاعرها. ينادي، في المقام الاول من هذه العملية، بـ(موت المؤلف) عند رولاند بارت.

١-٢-٣-٢: أنا، أحاول أن، أشتغل على هذا المنهج، التكاملي، بنظرياته المتعددة، من بنيوية وتفكيكية وسواهما، إستنادا إلى، أو اعتمادا على، ما أجده مناسبا للقصيدة، الشعرية، حين أكتب مقالا، نقديا، عنها. لم أتدرج في المناهج العشرة، التي ذكرتها آنفا، قبيل اشتغالي وفق منهج كهذا. أبدا، أبدا، فقد اخترته - منهجا نقديا - منذ أول مقال نقدي لي. نعم، صحيح، قرأت جميع المناهج هذه، تنظيراتها وتطبيقاتها، لكنني، صدقا، لم أقتنع إلا بالمنهج اللغوي، في الدرجة الأولى، ومن ثم بالمنهجين البلاغي والتحليلي، اللذين يتبعانه بالضرورة، بحيث صار المنهج التكاملي - عندي -





مزيجا من هذه المناهج الثلاثة. هذا، المزيج، على مستوى المتن، بالطبع، فقط. إذ يحدث، أحيانا، أن أستعين بمنهج ـ ما ـ من المناهج السبعة الأخرى، لا سيما المنهج الجمالي، حينها أضع اشتغالي عليه في الهامش.

١ـ٢ـ٣ـ٣: الإستعانة هذي والمزيج ذاك، كلاهما، يتواجدان، معا، حيث (النسق النصي والنسق المتني) ضمن دراسة (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة ـ الانبناء/ الانهدام). فهنا، أولا، تطبيقات كلية أساسية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، وهنا، ثانيا، تأشيرات جزئية ثانوية، توثيقية/ نفسية/ تاريخية/ اجتماعية/ جمالية/ انطباعية/ اسطورية؟، في القصيدة. إنها، تلك التطبيقات وهذه التأشيرات، دراسة ـ نقدية ـ تكاملية، علميا وفنيا، عن قصائد ـ شعرية ـ متنوعة، أبياتية وتشطيرية وسطرية، مرادها: الثراء والإكتشاف، كلاهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

:٢

٢ـ١:

٢ـ١ـ١: هب، مثلا، أنني أمتلك تجربة نقدية متنافذة مع منجزات شعرية متعاينة. هل أستطيع، وفق امتلاك كهذا، أن أخرج بحصيلة موجزة عن هذه التجربة؟ لا أظنني، بالتأكيد، أريد الحصيلة الكمية. كذلك أفترض أن مرادي، هنا، ليس الحصيلة النوعية. لهذا سأتفق معي، مع نفسي، على أن المراد، من سؤالي، هو الحصيلة الكيفية. أي، بسؤال ثان، كيف بإمكاني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة؟ من ثم، بالضرورة، فإن هذه الـ(كيف)، السؤالية، ليست (قلة أو كثرة) ولا (رداءة أو جودة). إنها، إستفهاميا، قدامة أم حداثة؟ هي، لذلك، إختيارية، أو تخيرية، تتعلق بالمناهج. ومناهج النقد متعددة، عشرة في الأقل، قديمها أكثر من حديثها. أما أحدث هذا الحديث، في اعتقادي، فهو المنهج التكاملي.

٢ـ١ـ١ـ١: منهج كهذا، تكاملي، وقع اختياري عليه، أو تخيري له، مذ كتبت أول مقال نقدي لي. لا أدعي، حاضرا، أنني كنت تكامليا فيه. ولم أدع، ماضيا، بأني تكاملت في أحد مقالاتي. ولن أدعي ذلك، مستقبلا، بالمرة. لكنني أزعم، مجرد زعم، بأنني أكتب نقدا وفق هذا المنهج. صحيح أن للمنهج، هذا، خليطا من: التوثيق/ اللغة/ التاريخ/ الإجتماع/ الجمال/ التحليل/ النفس/ الإنطباع/ الإسطورة. غير أني، لتكاملية أسمى، أركز فيه على اللغة والبلاغة والتحليل. لغويا، في المقام الأول، قد تبتدئ مرجعياتي من فردينان دي سوسير، مثلا، وأنا (إسلوبي) في اللغة، غالبا، على كل المستويات: الصوت/ الدلالة/ التركيب. ثم بلاغيا، في المقام التالي، إذ أشتغل على ربط علوم البلاغة (البديع/ البيان/ المعاني) بدلالات الإسلوب (البنيوية/ الجمالية/ اللغوية). وأما تحليليا، في المقام الأخير، فإنما أجدني مع ميشيل فوكو، خصوصا، في استبعاد ذاتية (المؤلف) بتمويت ماهية إنسانيته.

٢ـ١ـ١ـ٢: بهذا، لا ريب، يكون تركيزي اللغوي والبلاغي والتحليلي كليا (= أساسيا). أما جزئيا (= ثانويا)، من جهة أخرى، فلا بأس، أحيانا، ان ألجأ الى التوثيقيات والنفسيات والتاريخيات والإجتماعيات والجماليات والإنطباعيات والإسطوريات. لكن حتى هذا اللجوء، الجزئي/ الثانوي، لا يقل قوة عن ذاك التركيز، الكلي/ الأساسي، في المحصلة النهائية. فهو لجوء علمي وفني، عندي، لا لجوء ذاتي أو تأثري.

٢ـ١ـ٢: مما تقدم، إختصارا، يمكنني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة، كيفية، تتمثل في المنهج، الأحدث، الذي أشتغل عليه. أما (كم) المكتوب، من جهة أولى، و(نوع) المنقود، من جهة ثانية، فحصيلتاهما، وإن اجتمعتا، ليستا مهمتين، بتاتا، إزاء تلك الحصيلة. إذ أنها، حصيلتي الـ(كيف) ـية، حصيلة المنهج، التكاملي، في تحليل البعدين اللغوي والبياني، للقصيدة المنقودة، تحليلا فنيا. هذا التحليل، للغوية القصيدة وبيانيتها، لكي يقال إنه تحليل فني، بالفعل، يجب، وحتما، أن ترافق فنيته علميته. علمية، حقة، إذ تنظر للقصيدة، هذه، لا تنظر إلى مرجعياتها الفكرية ولا إلى دلالاتها الرمزية ولا إلى تجرباتها الموضوعية. علمية، حقة، إذ تنظر لها، لهذه القصيدة، لا تنظر إلى فلسفيتها أو ذاتيتها أو قيميتها. إنما تنظر، في الدرجة الأولى، حتى ولو بإنثيالية، مرافقة لها





ولفنية التحليل، إلى لغة القصيدة نفسها.

٢ـ٢:

٢ـ٢ـ١: ربما ركزت على اللغة كثيرا، في فقرتين اثنتين ـ سابقتين ـ هما (٢ـ١ـ١ـ٢) و(٢ـ١ـ٢)، لكنني لست ناقدا لغويا. إنما من الممكن، بالتأكيد، أن أعد ناقدا ذا عدة لغوية. أنا أعتقد أن النص الأدبي، شعرا كان أم نثرا، هو نص لغوي بنيويا أو تشكيليا. لذا، أكيد، حين أحلل نصا، كهذا، أستند، إبتداء من نظرية (التوصيل)، إلى العلم الحديث للغة: اللسانيات. غير أني أيضا، وبالضرورة، أستخدم نظرية التركيب. إذ أن للتركيب، كما يعرف المختصون، وجها لغويا. واستخدامي هذه النظرية، الأخيرة، يجعلني مرتبطا بالإسلوب وصولا الى ما بين اللغة والكلام. هذا الوصول، بدوره، يقودني إلى العلامية والتفكيكية وأمثالهما.

٢ـ٢ـ٢: وإذا كانت بعض كتاباتي، النقدية، تعايش المتن اللغوي، مستخرجة منه تأويلاتها، فإن هذا التعايش، في واقع أمره، لا يعدو عن كونه جزءا من عدتي اللغوية. بل حتى لو أن تعايشا كهذا، جزئيا، بدا مهتما بالصفة التركيبية اللغوية البحتة للمنصوص ومهملا للصفة النفسية الوجدانية الهجينة للناص. حتى عند حدوث ذلك، أقول، لا يمكن عدي ناقدا لغويا بقدر ما أنني ناقد ذو عدة لغوية. بيد أن كوني ناقدا غير لغوي، كما قلت، لا يعني أنني بعيد عن المنهج اللغوي في النقد.

٢ـ٢ـ٢ـ١: ذلك، تعليلا، لأني أعتقد بإستناد هذا المنهج إلى كون القصيدة، مضمونا أو غرضا، ذات تشكيل لغوي. أي، تفسيرا، أنني أعتقد بأن اللغة ذات أهداف توصيلية. فبوساطتها، هي، يتم تبادل الأفكار والمشاعر والأحاسيس والتعبيرات وسواها. كذلك أعي، إتساقا مع تطور العلم الحديث للغة (اللسانيات)، أن القصيدة ذات عنصرين مهمين. ثمة البناء، أو التركيب، وهو المعنى العام لها. هو الرسالة المنقولة بحذافيرها، إلى القارئ، حيث يمكن التعبير عنها بطرائق متعددة سوى التعبير المستخدم في القصيدة. وثمة النسج، أو السبك، وهو الصدى الصوتي لكلماتها. أي، أنه، تتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني الموحية للعقل من مدلولات الكلمات المستخدمة.

٢ـ٢ـ٢ـ٢: أيضا أدين لهذا المنهج، اللغوي، بنظرية (القراءة والإسلوب)، المزدوجة، التي تدرس الفروق اللغوية في القصيدة. فمن هذه النظرية، من درسها هذا، ظهرت الإسلوبية بإتجاهين لغويين. ثمة إتجاه، أنا من دعاته، يراها غير منطوية على قواعد، وتوجيهات، فيحاول، لهذا، وصف اللغة كما هي، في حالتها الحاضرة، واستنباط القواعد من تراكيبها الواقعية، فضلا عن إستنباطه التوجيهات، ما يعني أن اللغة تعبير عن الأفكار والوجدانات والعواطف المتمثلة ـ سوية ـ فيها. أما الإتجاه الآخر لها، للإسلوبية، فيرى أن هنالك صلة متقابلة ما بين الصفات الإسلوبية للقصيدة والجو النفسي للشاعر، تساويا وتوازيا، ما يعني، من ثم، أنه يمكن وصف العمليات الإسلوبية بصفتين اثنتين: تركيبية لغوية بحتة ونفسية وجدانية هجينة. وعلى الرغم من أنني، حتما، لست من دعاته، كثيرين كانوا أم قليلين، أنصحهم، بتواضع، أن يهتموا بالصفة الأولى لهذا الإتجاه، لأنها أقرب الى المناهج التجديدية، وأن يهملوا صفته الثانية، لأنها أقرب الى المناهج التقليدية، إذا راموا التشبث به.

٢ـ٣: يبدو جليا، فيما سبق، أنني أُنظر لإشتغالي النقدي. هذا، التنظير، قد يذكر بعضهم بملاحظة إزائي. سوف يقولُ، هؤلاء البعض، بأنني في كثير من الأحيان، وربما في أكثرها، أنجز مقاربات تنظيرية للإبداع، فضلا عن انجازي مداخلات تعقيبية على نقده، دونما أهتم بالنقد التطبيقي. إنهم، نصف محقين، لا يشيرون، في قول كهذا، سوى إلى بداياتي الإشتغالية. وإلا فإنني منذ منتصف التسعينات، حتى الآن، كتبت نقودات تطبيقية كثيرة. على مستوى الشعر، أولا، نقدت قصائد ودواوين لشعراء عديدين، كثر، ليس (الرائد) أولهم ولا (الهاوي) آخرهم. لكنني كتبت الأكثر، الأكثر، عن قصائد ودواوين لشعراء من الأجيال الأربعة الأخيرة، في العراق، أي ممن هم سبعينيون وثمانينيون وتسعينيون وما بعدهم. أما على مستوى السرد، ثانيا، فنقدت قصصا وروايات





لأدباء عراقيين كثيرين. فضلا عن، ذلك، أنني اشتغلت على نصوص شعرية وسردية لأدباء غير عراقيين. كل هذا، وسواه الكثير الكثير، في مجال النقد فقط. إذ، أن، لدي تطبيقات في مجال نقد النقد أيضا. ثمة، لي، كتابات عن انجازات نقدية لعراقيين وعرب. في هذه الكتابات، النقد نقدية، حاولت، مقتديا بتزفيتان تودوروف، أن أتعرف إلى أفكارهم النقدية، حيث (تمييز الأصلح والأصح)، وأن أحلل تياراتهم المنهجية، ثم (تحديد الأسلم والأثبت)، سواء كانت إنجازاتهم تنظيرية أم تطبيقية. وبعد كل هذا، الذي تقدم، للبعض أولاء، الذين يتذكرون ملاحظة كتلك، أن يحكموا، بأنفسهم، إن كنت، في كتاباتي، قد اهتممت بالنقد التطبيقي أم لا.

٢-٤: إذن، أقول، لدي كتابات نقدية - تنظيرية وتطبيقية - كثيرة. غير أنني قبل العام ٢٠٠٩، تحديدا، لم أكن، ويا للأسف، قد أصدرت كتابي النقدي الأول بعد. فأين، يا ترى، الخلل في ذلك؟ أظن أن على الناقد، خصوصا، إما، في الأقل، أن يصدر كتابا فذا، بحق، وإما، في المقابل، ألا يصدر أي كتاب. لا سيما، أؤكد، ذلك المسمى بالكتاب الاول. فهو مسؤولية، جمة، لا تدانيها مسؤوليات كل الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية وأمثالهما من الإبداعات الادبية الاخرى. هذه المسؤولية، أعتقد، تكمن في أن على هذا الكتاب، حال صدوره، أن يكون مصدرا، نعم، إذا، أو إن، لم أقل بأن عليه، بعد الصدور، أن يصير مرجعا. لذلك، الذي ذكرته توا، لم أكن آنذاك، قبيل العام ٢٠٠٩، قد أصدرت أول كتاب نقدي لي. لقد كان موجودا منذ عشرة أعوام، تقريبا، كـ(ثيمة). لكنه قبل تلك الأعوام، العشرة، ما كان، قطعا، قد وصل، بجدواه، لأن يكون واجب الوجود، حقا، كمنجز. كانت ثمة خطوات، طويلة، ما زال عليه، أمامه، أن يقطعها، ماراثونيا، لكي يكون مصدرا، ثم يصير مرجعا، حين أنشره. لم أك، حينذاك، أريده مقالات مجموعة من الصحف والمجلات، هذي وتلك، بل كنت، أو بقدر ما، أريده فقرات مترابطة منذ البداية الوسيلوية حتى النهاية الغايوية. وها هو ذا، كتابي الأول، يبحث عن (النسق النصي والنسق المتني) كما هما (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام). إنه تطبيقات وتأشيرات، ذات ترابط فقراتي، تقوم على: الثراء والإكتشاف، كليهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

:٣

٣-١: واضح، جدا، من الفقرتين الماضيتين (١-٢-٣-٣) و(٢-٤)، خصوصا، أنني أعني الشعر بـ(الثراء) والنقد بـ(الاكتشاف). أي، لاحظوا، إذا على الشاعر، من جانب أول، أن يكون في شعره ثريا، جوهريا، فإن على الناقد، من جانب ثان، أن يصير في نقده مكتشفا، ممظهرا، لهذا الثراء. لذا أزعم، هنا، أنه ليس بإمكان ناقد كهذا، حصرا، أن يبدو اكتشافيا، لو صح هذا التعبير، ما، أو إن، لم يشتغل على المنهج التكاملي. إنه منهج جاد، مجد ومجيد، يصلح لنقد جميع أجناس القصيدة، من أبياتية إلى تشطيرية ثم سطرية وسواها، وإلا، بالتأكيد، لما كان منهجا تكامليا. من هنا - من هذه الجدية (المجدة والمجيدة)، في الفقرة الحاضرة، ومن هناك - من ذاك المعنى (القصيدة لا شاعرها)، في الفقرة الماضية (١-٢-٣)، تنبثق تكاملية هذا المنهج. إنها، التكاملية، التي تجمع تكاملية الدمج بين عدة مناهج في منهج واحد وتكاملية الصلاحية لنقد الأجناس الشعرية كلها. أما الاولى، أي تكاملية الدمج، فقد أشبعتها تنظيرا في الفقرات (١-٢-٣-١) و(١-٢-٣-٢) و(٢-١-١-٢). وأما الثانية، أي تكاملية الصلاحية، فأعتقد أن أهم نظرية، حية، يمكن للمنهج التكاملي استثمارها، بالإكتشاف النقدي للثراء الشعري، هي النظرية الشكلية. فهي، وهذا جزء من أهميتها، تهتم بالشعر أكثر من اهتمامها بالسرد. ربما أن هذا التمايز في الإهتمام، هنا، ليس عائدا إلى تنظيراتها بقدر ما هو عائد الى تطبيقات النقاد اللازمين إياها. أقول (ربما) افتراضا فقط،؟، وإلا، مهما يكن الأمر في اهتمام كهذا، فإني أصر على (وجوب)، أو في الأقل (استحباب)، أن يشتغل المنهج التكاملي في نقد الشعر إستنادا إلى هذه النظرية. لأنها، كما يفهم



من إصراري هذا، تعد (الأسلم والأثبت) للتكامل منهجيا، كونها (الأصلح والأصح) للشعر نقديا، ولذا تميزه عن المنهاج الأخرى. بدليل أن المنهج التحليلي، مثلا، على قوته، الفنية والعلمية، لا يداني هذا المنهج في النقد. فهو، أي منهج التحليل، ذو نظريات عديدة، تحليلية، كلها ليست بقوة نظرية الشكل. ذلك لأن أقوى هذه النظريات، العديدة، هي نظرية السوسيولوجيا، حيث (رؤية للعالم) ذات (وعي جمعي)، وهذه تهدف عند لوسيان غولدمان، خصوصا، إلى تبيين تطابق البنية الأدبية والبنية الإجتماعية المولدة لها. ولو تتذكرون قولي بأن المنهج الإجتماعي في عداد المناهج المركزة على الشاعر أكثر من تركيزها على قصيدته، في الفقرة الماضية (١-٢-٣-١)، سوف تستنتجون، لا محالة، أن النظرية الشكلية (أصلح وأصح) من النظرية السوسيولوجية، للشعر، وأن المنهج التكاملي (أسلم وأثبت) من المنهج الإجتماعي، حتى مع ارتكازه إلى علم اجتماع الأدب، فضلا عن المنهج التحليلي، نفسه، بالنقد.

٣-٢: لمنهج - تكاملي - كهذا، إذن، وبنظرية - شكلية - كهذه، من ثم، أحاول هنا، قولا وفعلا، تحقيق معادلة - شعرية/ نقدية - مفادها: في الشعر ثراؤه/ (الذي)/ على النقد اكتشافه. ولكي أحققها، هذه المعادلة: الشعرية/ النقدية، أشتعل، تنظيرا وتطبيقا، بالنقد لغويا وبلاغيا وتحليليا للشعر. من حيث اللغة، أولا، أستخدم الإسلوبية لدراسة القصيدة: صوتيا (بتحليل إيقاعيها الداخلي والخارجي - أو موسيقاها - وبعض ظواهرها النغمية) ودلاليا (بتحليل الوجه الفني، الجمالي/ البياني، من تعبيرها الأدبي) وتركيبيا (بتحليل لغتها طبقا لدلالاتها النحوية والبنيوية). ومن حيث البلاغة، ثانيا، أعمل على التعشيق، إن صح - هنا - هذا المصطلح، بين بنيتي القصيدة، على مستوى صورتها في الاقل، أي: بنيتها الثابتة (المضمون/ الغرض) وبنيتها المتحركة (الشكل/ الإسلوب). أما من حيث التحليل، أخيرا، فأنظر إلى القصيدة من داخلها، لا من خارجها، بحيث يكون الشاعر غائبا، بتمامه، فلا موازنات بين شعره وحياته ولا مقارنات.

٣-٣: كل هذا الإشتغال، من حيث اللغة والبلاغة والتحليل، إنما هو اشتغال كلي فقط. إذ يصاحبه اشتغال آخر، ثان، من حيث التوثيق والتأريخ والإجتماع والإنطباع، وغيرها، يكون اشتغالا جزئيا. أي أن للبحث عن (النسق النصي والنسق المتني)، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام)، ثمة تطبيقات أساسية، أصلية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، خصوصا، وثمة تأشيرات ثانوية، فرعية، توثيقية/ تأريخية/ إجتماعية/ إنطباعية... وسواها، عموما، على التوالي. لكن أنّى لهذه التأشيرات، الثانوية، أن تتوالم، هي من جهة أولى، مع، من جهة ثانية، تلك التطبيقات، الأساسية، هنا؟

٣-٣-١: يخيل للبعض، ممن يتذكر كتاباتي، بأني مقل في اشتغالي النقدي على السرد. بل ربما أني كذلك، فعلا، قليل الاشتغال، نقديا، حتى على الشعر. إن أردتم الصراحة، ليس دونها، أنا لست مقلا في اشتغال كهذا، أبدا، بقدر ما انني ((نحس)) في الكتابة. أنا أشتغل دائما، دائما، ونادرا، جدا جدا، أن يكون رأسي خاليا من أي ما (ثيمة). لكن، على الجانب الآخر، عندما أكتب - هذه (الثيمة) - فبإخلاص لإسمي. هذا الإخلاص، الذي يمكنني وصفه بالشديد، متعب - جدا جدا - لي. فهو يكلفني الكثير، الكثير، من الوقت والجهد والتفكير. يكلفني الكثير، الكثير، من العودة إلى مرجعياتي المنهجية. وطبعا، بالضرورة، يكلفني الكثير، الكثير، من الورق والحبر. لقد انتبه إلى ذلك، الذي ذكرته توا، بعض أصدقائي من المحررين الثقافيين. كانوا، وما زالوا، يلومونني - دائما - على تأخري في إرسال كتاباتي النقدية إليهم. حتى أن أحدهم، وهم كثر، لطالما اقترح، علي، أن أكتب نقدا صحفيا، مما يصفه بالسريع عند النشر، مع علمه بأني ضد هذا النوع من النقد. ذلك، تعليلا لهذه الضدية، لأني لست مؤمنا بجدوى كتابته. أنا، في اللا إيمان بهذه الجدوى، أتحدث عن نفسي فقط. وإلا، حتما، فإن للنقد الصحفي كتابا، محترفين، أحترم توجههم للكتابة فيه. لكنه ليس ذا جدوى لإسمي كناقد، بالنسبة لي، وإن اعترفت، في




المقابل، بأنه ـ لشخصي ـ ذو جدوى مالية. لست مثاليا، للدرجة القصوى، فأقول إن هذه الجدوى الأخيرة، المالية، لا تهمني. بيد أنها، أيضا، حين تؤثر سلبا على الجدوى المعنوية، المهمة عندي، وأقصد بها إسمي النقدي، حصرا، أراني، بجد، لا أعبأ لها. إن هذا اللا إعباء، الذي أنا عليه الساعة، يعني، مما يعنيه، أنني متزمت إزاء النقد الصحفي، لدرجة عظمى، وهو، من ثم، ما يعني، تحصيل حاصل، أنني، من حيث اشتغالي النقدي، لم أستفد من الإنفتاح الصحافوي، الجرائدي، الذي ولد ـ في العراق ـ عند التاسع من نيسان (أبريل) ٢٠٠٣. لقد كنت قبله، أي قبل ذلك التاريخ، أنشر كتاباتي النقدية في ثلاث صحف، يومية تحديدا، ليس أكثر. آنذاك، كما يعرف الأدباء والكتاب أجمعهم، كان النشر (الثقافي) ضيقا. كنت، عن نفسي، عندما أرسل مقالا الى إحدى تلك الصحف، الثلاث، لا أراه منشورا، في صفحتها الثقافية، سوى بعد شهر ـ لا أقل ـ من إرسالي إياه. خلال ذلك، الشهر، كنت، كالمعتاد، أنشغل بكتابة مقال آخر، غيره، أرسله ـ عند انتهائي منه ـ الى صحيفة أخرى. أما حاضرا، منذ ثمانية أعوام تقريبا، فباتت صحيفة واحدة، فقط، تكفيني نشر مقالاتي.

٣ـ٣ـ٢: أي أنني، تفسيرا للفقرة السابقة، لم ألق، ولا مرة، ما يضطرني للجوء إلى كتابة النقد الصحفي، حتى (السهل الممتنع) منه، قبل الآن. إذن، بعد كل هذا وذاك، لماذا اللجوء إلى وضع تأشيرات ثانوية، أشبه بنقدات صحفية، هنا؟ من جهتي، بالطبع، أعتقد أن أفضل جواب ـ على سؤال كهذا ـ سيئ. إنه (أفضل) عند الشاعر، لـ(هو)، لكنه (سيئ) عند الناقد، لـ(أنا)، وفقا لاعتقاد كهذا. ذلك لأن الجواب، هذا، هو أن ـ اليوم ـ ثمة تكاسلا عن الجهد النقدي وسط تراكم من النشر الشعري! هكذا هو فعل الشعراء، منذ الأمس حتى الغد، فما هو رد النقاد، من الماضويين إلى المستقبليين، حيث لكل فعل رد (يساويه في القوة ويعاكسه في الإتجاه)؟ إذا كان مبللا للطين سؤال كهذا: ما دور الجهد النقدي إزاء مد النشر الشعري(؟)، مثلا، فالذي يزيد الطين بلة سؤال كهذا: أهنالك أزمة نقد أم أزمة نقاد(؟)، حصرا، وفيهما قولان مني. فبالنسبة لي، الآن وقبله ثم بعده، إنما السؤال الاول خاص، وإن كان مثليا، بينما السؤال الثاني عام، وإن كان حصريا، هنا. لذا سأسمح لنفسي، في فقرتين قابلتين، أن أجيب عن العام، أولا، ثم أجيب عن الخاص، ثانيا، حيث العام وسيلة والخاص غاية.

٣ـ٣ـ٢ـ١: في أي مجال، من مجالات الكتابة، ثمة مبدأ له تفاصيل. الأزمة، أية أزمة، إن حدثت، هنا أو هناك، فإنما تحدث من حيث التفاصيل لا من حيث المبدأ. عليه، أوليا، إن كانت هنالك أزمة نقدية، بدمج شقي السؤال العام، فهي أزمة نقاد لا أزمة نقد. لكن، أتساءل، هل توجد (أزمة نقاد) حقا؟ أنا، من جانبي، لا أعتقد بوجود أزمة كهذه. ففي النقد الأحدث، علاوة على النقد الحديث، لم يعد الناقد متابعا ماراثونيا، لهاثيا، لما ينشر في الصحف والمجلات والكراريس والكتب من أشعار وقصص وروايات ومسرحيات. الناقد، حسب منهجي في الأقل، صار، اليوم، يكتب النقد نصا إبداعيا، بالضرورة، كما يكتب الاديب نصه الإبداعي. بات، اليوم، يفكر، دائما، بـ، أو لـ، أن يكون نصه الناقد موازيا للنص المنقود، في الإبداع، بل متجاوزا له. إنه، اليوم، يريد، قولا وفعلا، أن يفوق الأديب. يريد، هما واهتماما، أن يتفوق عليه. يريد، قلبا وقالبا، أن يصير ـ بحق ـ جهدا نقديا.

٣ـ٣ـ٢ـ٢: لذلك، وصولا إلى السؤال الخاص، حين يتابع هذا الجهد النقدي ذاك النشر الشعري، حيث دور الأول ومد الثاني، فهو يتابعه قارئا، استثنائيا لا اعتياديا، لكنه، بين حين وآخر، ينتقي جزيئا منه كاتبا. بهذا الإنتقاء، الحيني، يحاول جهد كهذا، نقدي، أن يخلق من الجزيء المنتقى ـ هذا ـ نصه: المبدع/ المتجاوز/ الفائق/ المتفوق/ الفذ. هذا هو دور الجهد النقدي، إزاء مد النشر الشعري، وهذا ـ من ثم ـ هو الناقد.

٣ـ٣ـ٢ـ٢ـ١: لا أزعم أني ناقد كهذا، له جهد ذو دور، بل أدعي، بقدر ما، أنني أحاول، مدققا ـ على طول ـ في أدواتي، أن أكونه. لست (مصححا) لغويا، أو (مشرفا) بتهذيب اكبر، لألاحق الأخطاء





النحوية والإملائية للشاعر ـ أي شاعر ـ في قصائده. ولا محررا ثقافيا، كذلك، لأفرز الصالح عن الطالح من هذه القصائد. كما أنني، فضلا عن ذينك، لست مقصا رقابيا، لا حكوميا ولا شعبيا، أو الى هذه القصيدة، لأنها مادحة، وأعارض القصيدة تلك، بأنها قادحة، البتة.

٣ـ٣ـ٢ـ٢ـ٢: أنا ناقد، بشرط أن، أنطلق من القصيدة، أية قصيدة، لأعود إليها، وحدها، بتحليل حر، أو بحرية تحليلية، فلا يؤثر علي أي مؤثر، يذكر، مما هو خارج نطاقها. لا قصيدة جيدة عندي، ....، ولا قصيدة رديئة لدي. كل قصيدة، قبالتي، تحمل خصوصيتها وفاعليتها وشعريتها، مجتمعة، أي تحمل ثراءها. سيّان، أمامي، إن كانت القصيدة هذه قصيدة شعرية خالصة أو قصيدة نثرية بحتة أو قصيدة شعر مختلط بنثر أو قصيدة نثر مطعم بشعر. وسيّان، أيضا، إن كانت قصيدة أبياتية أم تشطيرية أم سطرية. كذلك ليس لي شأن، أي شان، إن كانت القصيدة، التي أشتغل عليها، لأكبر شاعر أم لأصغر شاعر. ولا شأن لي، تاكيدا، إن كانت أقدم معلقة على جدران الكعبة أم أجدد منمقة في نشرة مدرسية. ما يعنيني، كل الذي أنا معني به، هو ذلك الثراء، الخصوصي/ الفاعلي/ الشعري، الذي تحمله القصيدة، أية قصيدة، ومنه (النسق النصي والنسق المتني)، كلاهما، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة ـ الانبناء/ الانهدام).



توطئة



المحرر
د. خليل الطيار

لاشك إن التحولات التي تشهدها الدول من اطر النظم السياسية القمعية والاضطهاد الفكري الى رحاب المفاهيم الديمقراطية وسيادة روح المدنية وبناء المؤسسات المجتمعية ، سيكون له الأثر الواضح في اعادة بناء منظومة الثقافة والفنون بشكل عام ، ولا شك أيضا إن الفنون الجمالية ستجد لها مناخات تستوعب حجم الرؤى التي تنتعش في ظل الحريات المنضبطة التي توفرها هذه التحولات .

لكن ما يؤسف له، وبعد مرور عشر سنوات من زمن التحول التي شهدناها نرى فيها الخطاب السياسي هو المهيمن على الخطاب المعرفي للإنسان العراقي وانحسرت فيه معالم اللغة والتأثير الجمالي الذي تحققهما الثقافة والفنون اللتان تسهمان إلى حد كبير في إعادة بناء الإنسان وتشاركان في تعزيز منظومته الحياتية وإعادة توازنها وتوافقها مع التطلعات الجديدة في ظل انتعاش وازدهار الحريات الفكرية .

وبخلاف ذلك ستظل مفردات الفنون والثقافة قاصرة وستكون مساحاتها محجورة في اطر ضيفة لا تملك قوة صناعة الإثراء المطلوب في مساحة التلقي المعرفي.

ورغم المحاولات الجادة التي تسعى إليها النخب الثقافية وهي تنازع من اجل خلق وتركيز وعي ثقافي وفكري قادر على إثراء خطاب المعرفة في عالم الجماليات الإنسانية إلا إنها تشكو قلة مصادر النشر سواء في حجم الدوريات المتخصصة أو في حجم الأبواب المخصصة لها في الصحافة المقروءة .

وإطلالة مجلة "الرقيم" التي تصدر عن دار الرقيم للثقافة والإبداع في محافظة كربلاء مساهمة جادة في الدوريات الباحثة عن قدرة التأثير في إثراء ثقافة القارئ بمصادر الثقافة والفنون والدراسات البحثية المتنوعة و حسنا فعلت هيئة تحريرها أن تمنح الفنون البصرية بابا في مساحة خطابها العام ونأمل لهذه الفسحة أن تتوازن مع خطاب المجلة بما ينشر فيها من دراسات ومقالات في مجالات السينما والمسرح والفنون التشكيلية التي ستكون فيه جهود المحرر عاجزة عن تنميتها مالم يتفاعل المعنيون على تنوع مصادر تخصصاتهم في المساهمة لإثراء هذا الباب بالمواضيع والدراسات التي تغني ثقافة القارئ وتنسجم مع باقي أبواب مجلة "الرقيم" لتكتسب حضورا في إثراء مساحة ثقافة المعرفة الإنسانية المتنوعة .





قراءة درامية لشخص الإمام الحسين عليه السلام *



قاسم حول

يتساءل الكثيرون عن سبب عدم إنتاج فيلم سينمائي بلغة تعبير قياسية لشخص الأمام الحسين عليه السلام وواقعة الطف بصيغتها المتفردة في التاريخ الإنساني، فيما تم إنتاج اكثر من ٣٩٠ فيلما عن السيد المسيح عليه السلام. ليس هذا فحسب بل أن المحاولة الجادة التي تبناها سماحة الإمام الراحل محمد مهدي شمس الدين رئيس المجلس الشيعي الأعلى في لبنان لإنتاج مثل هذا العمل الثقافي السينمائي، والتي توقفت بسب رحيله عن هذه الدنيا، لم يجر إحياؤها بعد أن أخذ عشاق أهل البيت مكانتهم بعد أن سقط الدكتاتور إلى غير رجعة وهو مضطهدهم، مضطهد العراق و مضطهد كل العراقيين. فتوفرت الإمكانية لتقديم الحسين للعالم من خلال الشاشة السينمائية كي تتعرف البشرية على الأبعاد الفكرية والروحية لشخصية الإمام الحسين عليه السلام.

ومع أن بعض الأصدقاء يعزون السبب إلى الجانب القدري وإلى القرار الذي لا شأن للبشر فيه في أن الوقت لم يحن بعد لكي يقدم الحسين للعالم على شاشة السينما، إلا أنني ككاتب لهذا النص مستهدفا إخراجه سينمائياً بعد دراسة وبحث ما يقرب من سبع سنوات وجدت أن إنتاج فيلم الإمام الحسين (ع) وفي هذا الظرف بالذات يحمل أكثر من كلمة "أهمية" واكثر من كلمة "ضرورة".

فهل أستطيع مثلا أنا كمخرج وضع الدراسة الكاملة للعمل أن أنفذ المشروع كما تقتضيه لغة السينما ولغة الدراما؟! وهل حقا أن المال هو الذي يحول دون إنتاج مثل هذا الفيلم الذي لا يشكل شيئا قياسا بالأعمال الدرامية المشابهة؟!

أن أي صاحب عطاء من عشاق الحسين الذين يبنون بالذهب مرقده وحتى الأرض التي يمشي عليها زائرو الإمام الحسين(ع) ستبلط يوما بالذهب قادر حتى بدون لحظة تفكير أن يغطي ميزانية إنتاج هذا الفيلم، فيما نحن نريد فضة بل لونا فضيا يرتسم على الشاشة ليقدم لمئات الملايين من الناس في أنحاء العالم يجسد فكر وعطاء الإمام الحسين وأنصاره عليهم السلام جميعا.

كلا .. فالمال متوفر وهو لا يشكل عائقا أمام العملية الإنتاجية على الإطلاق!

قبل أن أتحدث عن الجوانب الدرامية ومدى تقاطعها مع الأفكار التي تلقيناها مذ كنا صغارا عن شخص الأمام الحسين عليه السلام. لا بد من معرفة بعض الأرقام المالية التي أنتجت فيها الأعمال ذات الطابع الملحمي والتاريخي.

فيلم الرسالة ثمانية عشر مليون دولارا سيولة نقدية مضافا إليها تسهيلات مجانية من قبل الحكومة الليبية السابقة من الخيول وتسخير الكومبارس من أبناء الجيش والمواطنين وتوفير مقرات لفريق العمل إلى آخره. أي أن الفيلم قد وصلت ميزانيته التقديرية بحدود خمسين مليون دولار فيلم عمر المختار بلغت كلفته كسيولة نقدية أربعة وأربعين مليون دولار. إضافة إلى تسهيلات لوجستية كثيرة.

فيلم "القادسية" الذي أنتج في زمن الدكتاتور المعتوه بلغت كلفته إثنين وثلاثين مليون دولار.

فيلم "الأيام الطويلة " عن حياة الدكتاتور المعتوه أنتج بميزانية مفتوحة وهو تعبير غير مستخدم في عالم ميزانيات السينما. ولم يعرف أحد المبلغ الذي صرف على إنتاج الفيلم!

كل هذه الميزانيات تعدّ ميزانيات منفوخة في معدل إنتاج الأفلام السينمائية في المنطقة العربية لذلك فإن التكهنات هو وجود مبالغ غير حقيقية صرفت في مسار إنتاج هذه الأفلام!

فما هو الرقم التقريبي الذي يكفل أنتاج فيلم متقن بلغة تعبير قياسية يستقبله المتلقي غير العربي مثل ما يستقبله المتلقي العربي؟!

إن الكلفة التقديرية لإنتاج هذا الفيلم لا تتجاوز ١٥ بالمائة من كلفة فيلم واحد من هذه الأفلام.

فلماذا تأخر ويتأخر إنتاج هذا الفيلم ليقدم للإنسانية من أجل أن تفهم معنى عشق الحسين ومعنى الأهداف التي أستشهد من أجلها الأمام الحسين عليه السلام.

لا أتحدث في مقالتي هذه عن صيغ إستفزازية ولا تحريضية ولا من موقع العتب ولا من موقع الدهشة والإستغراب لإنتاج هذا الفيلم . لأن المسألة تتعلق بمستوى وعي الثقافة ودورها في الحياة الإنسانية: فالحسين عندي هو كيان من كيانات الطبيعة وقضية الحسين هي مسألة روحية مثل ما هي مسألة ثقافية، متذكرا ما قاله الشاعر سليمان بن قتة.

ألم تر أن الأرض أضحت مريضة .... بفقد حسين والبلاد إقشعرت!

ما قاله الشاعر هو حقيقة وليست حالة وصفية حيث أن السماء قد أمطرت بعد أن تلونت السماء باللون الأحمر. وكان التاريخ هو العاشر من شهر محرم الحرام وما يقابله في التاريخ الميلادي شهر أكتوبر من سنة ٦٨٠ ميلادية. أي أن الطقس كان شتائيا. وبعد أن أمطرت السماء وكان لون المطر يقترب من اللون الأحمر لأنه يمر عبر الفضاء المغبر باللون الأحمر وعندما تجمع الناس من الكوفة "يتفرجون" على المشهد الغريب. الجثث المسجاة ورأس الحسين(ع) الطاهر على الرمح ينقط دماً لا يزال والخيام محترقة وزينب والرباب والسجاد أسرى. وفيما هم يتفرجون قالت لهم العقيلة زينب عليها السلام : أتعجبون لو أمطرت دماً، وكررتها ثلاث مرات. إذاً الوقت لم يكن صيفا، ولو كان كذلك لما طلب الحسين(ع) من أصحابه إشعال النار




في الخندق المهجور خلف الخيام كي يتحاشى مجيء الأعداء من خلف الموقع. هذا يعني إن المشهد الذي يوصف أحيانا عن علي الأكبر بأن نقطة عرق قد نزلت من جبينه على السيف الذي يحمله وتبخرت من شدة الحر والقيظ. هذا المشهد ليست فيه قراءة صحيحة إنما الهدف منه إثارة العواطف لمزيد من الشجن الصوفي.

وما قيل عن الحسين (ع) انه بعد أن قتل أنصاره قد صاح "ألا من ناصر ينصرني. ألا من معين يعينني" هو كلام في مفهوم الدراما وفي قراءتي ودراستي لشخص الأمام الحسين(ع) والواقع الموضوعي المعاش أن الحسين عليه السلام ما قال ولم يقل هذا الكلام. لأنه دراميّ يتقاطع مع ما قاله في ليلة المعركة. قال لأصحابه.

"هذا ليل غشيكم فإتخذوه جملا. إنما القوم يطلبونني. جزاكم الله عني خير الجزاء"

إذاً فالحسين لا يطلب الإستغاثة وهذا يتقاطع اولا مع طبيعة شخصه ويتناقض مع مستوى لغته الأدبية ويتناقض مع صياغة الجملة. لا حظوا الفرق في التعبير بين مستوى "هذا ليل غشيكم ..." وبين " ألا من ناصر ينصرني ..."

لو إنتقلنا دراميا بين نهاية المعركة، معركة الصمود وبين وقت قرار التحرك لمغادرة المدينة والتوجه نحو الكوفة ولو قرأنا ما بين البداية والنهاية من تفاصيل كثيرة لعرفنا مستوى ملحمة الطف وسمو شخصية الأمام الحسين(ع) في مسار المكونات الإنسانية. ففي خطبته يوم قرار المغادرة وبعد أن عرف بأبعاد مؤامرة تستهدف قتله مع أخيه العباس(ع) أثناء مراسم الحج وهما بملابس الإحرام. وقف في خطبته الخالدة يقول. "كأني أرى وحوش الفلوات تملأ مني أكراشا جوفا وأجربة سغبا بين النواويس وكربلاء!"

هذا الكلام على لسان الإمام الحسين(ع) يؤكد لنا وضوح رؤيته ومعرفة القرار الذي أتخذه. وإلا كيف يحدد ما ستؤول إليه رحلته بل وحدد مكان الشهادة حيث قال بين النواويس وكربلاء وبالفعل فلقد حوصر من قبل جيش الحر الرياحي البالغ ١٥٠٠ رجل في منطقة تسمى القادسية وتقع في

الخارطة القديمة بين النواويس وكربلاء.!
نحن إذا امام شخصية مدهشة في التاريخ الإنساني، وتصويرها ليس بالأمر الهين ولذا لا يجوز العبث بهذا الموضوع بل إحترامه وإحترام مشروع تحقيق مثل هذا العمل لأن أي خلل في فهم شخصية الإمام الحسين (ع) سيعطي نتائج عكسية، سواء على مستوى الهدف أو على مستوى الشكل وكذلك على مستوى تثبيت القيم الجمالية للفيلم سواء بالنسبة لطبيعة الشخوص التي تؤدي شخصيات الملحمة وطبيعة الملابس المدروسة وطبيعة الألوان وتدرجاتها أوعلى مستوى المؤثرات الصوتية الموسيقية والحياتية وأي خلل في تقديم هذا المشروع وأي تهاون وأي تباطؤ في نفس الوقت سيحرف الملحمة عن هدفها ويعطي نتائج عكسية بالضرورة.
عندما أتحدث في هذه المقالة عن شخصية الأمام الحسين(ع) وشخصية العباس وشخصية العقيلة زينب عليهم السلام جميعا هم وأنصارهم فذلك لا يعني التهاون بشخوص الطرف الآخر الذي يمثل الجانب السلبي في الدراما الحسينية وفي الحياة أيضا فهم الذين إستأثروا بالفيء وأحالوا حلال الله حراما. هؤلاء ينبغي أيضا النظر إليهم بنفس مستوى الدقة في قراءة شخص الأمام الحسين عليه السلام وأهله وأنصاره. فإن قراءة شخصية "يزيد بن معاوية" لا ينبغي تسطيحها على الأطلاق ولا يجوز إختصارها بشرب الخمر وإرتكاب المعصيات. لأننا لو أختصرناها وسطحناها كما تروى شعبيا ومنبريا فإننا نسيء أيضا للشخصيات السلبية لأننا نجردها من حقيقة مواصفاتها المركبة والمعقدة. فشخصية "يزيد" لا تتمثل مواصفاتها بشرب الخمور لأننا لو فعلنا ذلك ربما لأعتبرها المتلقي الغربي مسألة حضارية. ولو ذهبنا بعيدا ووضعنا إلى جانبه قرداً أنيق الملبس كما يرويه المنبر الحسيني أحياناً ويجلبه معه للإجتماعات، وعندما يموت القرد يبكيه يزيد، فلربما نصب له الغرب تماثيل في الساحات كواحد من أنصار جمعيات الرفق بالحيوان!
ليست هذه مشكلة يزيد. أنه أولا يمثل فئة إجتماعية متسلطة ظالمة قاتلة على مستوى فهم التحليل والفرز الإجتماعي، وفي جانب آخر على مستوى التركيب النفسي فإنه عندما تسلم هدية عبيد الله بن زياد من الكوفة والتي هي صندوق يضم رأسي مسلم بن عقيل وهانئ بن عروة فإنه أنتشى بالنظر إليهم وقد وضعته وبعد دراسة مستفيضة لشخصه في حفل ليلي ويتسلم صندوقين واحد من اليمن مليء بالمجوهرات وأقمشة الحرير والصندوق الثاني في داخله الرأسان الطاهران فيما هو ثمل ينتشي برؤوس مقطوعة ويتطور المشهد دراميا عندما يضعهما في بيت الزوجية فأذهب بعيدا في التحليل النفسي لشخص يزيد بن معاوية منطلقا من تركيبة شخصيته الملتبسة هذه. لذلك عندما كتبت السيناريو والغيت ما نسب وجدانيا على لسان الإمام الحسين بأنه يرفض البيعة، حذفت تعبير إن يزيد شارب الخمور وراكب الفجور ومثلي لا يبايع مثله. حذفت المقطع الأول وأبقيت فقط "مثلي لا يبايع مثله" وقد سألني حينها سماحة الإمام محمد مهدي شمس الدين لماذا حذفت هذا المقطع أجبته أن قراءتي لشخص الإمام الحسين عليه السلام تتقاطع مع مثل هكذا قول لأن في هذا القول كلاماً يتقاطع مع كلماته وهو يغادر أهله للمواجهة الأخيرة مع أعدائه. قال لهم "إن الله حافظكم وحاميكم أوصيكم أن لا تقولوا بألسنتكم ما ينقص قدركم!"
إن تعبير "مثلي لا يبايع مثله" تكفي لأن تضع تحت مفردة "مثلي" كل مواصفات الخير والجمال، وتحت مفردة "مثله" كل مواصفات الشر والعقد الإنسانية. هكذا يأتي البناء لشخص الأمام الحسين عليه السلام ولكل الشخصيات المتصارعة دراميا والمتصارعة حياتياً، الشخصيات الإيجابية والشخصيات السلبية. وبدون هذه الدراسة في عملية البناء الشخصية والدرامية فإننا نضعف قوة التاريخ ونضعف قوة المنطق ونحول قضية الحسين إلى مجرد مشهد تراثي نؤدي أمامه الطقوس المجردة فيما لتلك الواقعة وشخصياتها دلالات عظيمة في بناء الحياة وفي بناء الأنسان.

دعونا نسقط الأحداث على واقعنا المعاصر لأن قضية الحسين ليست حادثة عظيمة فحسب ومصابه ليس مصابا جللا فحسب. الواقعة هي بداية درب مثقل بالصعوبات والأذى ولا يمكن تجاوزها وبناء مستقبل الإنسان في العالم الذي يتخذ من صفات الحسين منارا له في علاقاته الإنسانية وعيشه عيشا آمنا مطمئنا. في معرفة شكل هذا الدرب علينا أن نتعمق اكثر وأكثر في قراءة شخص الأمام الحسين عليه السلام وأن نحدد وسيلة التعبير الأسمى بين وسائل التعبير الا وهي السينما كي نقدمها للعالم

كما هي على حقيقتها وأن نراعي ولكن بحذر شديد الوجدان الشعبي المتمثل في مسألة العشق والحزن، الحب والفاجعة. والوزن بين الحقيقة الموضوعية والوجدان الشعبي.

القراءة السينمائية هي لغة عالمية ولذلك ينبغي أن تقدم الأحداث التاريخية بدون إضافات. هذه الأضافات يستخدمها سابقا المنبر الحسيني لإثارة العواطف وهي مطلوبة. وعلينا أن ندرك بأن مسألة البكاء هي مسألة فيزائية إرثية بالنسبة لنا نحن الشيعة. ولكن المتلقي غير الشيعي، غير العراقي، وغير العربي وغير المسلم لا يريد أولا أن يرى كثيرا من الدماء تهدر على الشاشة. ولا يريد كثيراً من الدموع تسيل على وجوه المتلقين. هو، أي المتلقي الغربي يريد أن يشاهد أحداثا مقنعة غير متاقطعة ويريد أن يسمع حوارا يعبر عن طبيعة الشخصيات المتصارعة وطبيعة الأحداث التي مرت على الإمام الحسين عليه السلام. يريد أن يشاهد قصة محكمة البناء مثيرة الحدث يتم تقديمها عبر شكل تعبيري معاصر في قراءة واعية للتاريخ. وبهذا فقط يمكنه أن يتعاطف مع الفيلم وبالتالي فنحن نحقق الحقيقة الموضوعية التي تجسد حق الإمام الحسين في موقفه وتجسد في ذات الوقت طبيعة شخوص أعداء الحسين على أكثر من صعيد.

عندما أنتجت الأفلام المتنوعة والكثيرة عن شخصية المسيح عليه السلام، وكلها تؤكد على الجوانب الغيبية في معجزات السيد المسيح الذي كان يشفي الكسيح ويجعل الأعمى بصيراً، فإن المخرج الإيطالي الماركسي والفرويدي لاحقاً "بيير باولو بازوليني" أنتج فيلما عن السيد المسيح بقراءة مختلفة يحمل إسم "إنجيل متى" وقد فسر شخصية المسيح وقوته تفسيرا ماديا وعلميا وأحال المعجزات المسيحية في الفيلم إلى قوة ومنطق السيد المسيح فيزائياً وإلى نبله وإنعكاس هذا النبل على طبيعة الحياة الإنسانية وحتى البيولوجية. وقد إعترضت الكنائس والفاتيكان على الفيلم لكنهم لم يمنعوا الفيلم من العرض بل وإن الناس قد تهافتت لترى كيف قرأ بازوليني السيد المسيح سينمائيا. فهو عندما جعل المسيح يمشي على الماء لم يفسر ذلك بالمعجزة السماوية التي جعلته يمشي على الماء بل أنه ربط هذه الحادثة بفكرة المعتقد. أن الإنسان إذا ما آمن بأمر ما فإنه يستطيع أن يحقق المعجزات وحتى يستطيع المشي فوق الماء! فقط عليه أن يؤمن بما يريد فينجز المستحيل " آمن – Believe "

بالنسبة للإمام الحسين عليه السلام، فنحن الآن أمام أحداث فيها الكثير من الوضوح ولكننا للأسف نعمد على وضعها خارج مجال الرؤية! فنحيل الحقائق الموضوعية إلى أحداث ضبابية تفقدها مصداقيتها فنبتعد بدون وعي منا وأحيانا بوعي مؤسف، نبتعد عن هدف كل حركة وكل حدث وكل مكان وموقع من مواقع وأحداث ملحمة الطف الخالدة التي إستشهد فيها الإمام الحسين عليه السلام.

مع الوقت سوف نعمل على الغاء العقل في تلقي أحداث ملحمة الطف الفاجعة وفي تلقي أهداف الإمام الحسين عليه السلام. فنحن ندخل في مفردات لا تمت إلى الواقع التاريخي بصلة. وهذا لا يخدم قضية الإمام الحسين عليه السلام وأيضا لا يخدم قضيتنا ونحن أمامنا مكون من مكونات الطبيعة شخص الإمام الحسين عليه السلام بجماله وجمال أهدافه نحبه حبا جما ولكن أخاف القول "ومن الحب ما قتل" نحن اليوم في نشوة بعد عذابات تسلطت على عشاق الحسين وعشاق أهل بيت الرسول صلى الله عليه وآله. نشوة حرية التعبير وحرية الدموع التي تغسل الأخطاء التي يقع فيها الإنسان وتصفي الدموع أحزان وجدانه. وهذه الحرية ينبغي أن تقودنا إلى تحقيق فيلم عن الإمام الحسين بتفسير علمي في قراءة التاريخ منطلقين من المنطق. وينبغي أن نهيئ للمشروع كل متطلبات نجاحه. حينها سوف يتعلم الناس ويتعلم الأطفال ويتعلم الآتون دروس الإمام الحسين عليه السلام كما يتشبعون بالجمال. جمال الشكل وجمال المعرفة وبذلك تتكون شخصياتهم بشكل سليم قادر على فرز الحقائق من خلال الوعي. حينها تصبح قضية الحسين عبر الشاشة السينمائية كوسيلة عصرية تثري المعرفة وتقدم الحقائق كنهج علمي ومنطقي لحياة جديدة .. حياة قائمة على المعرفة والوعي في تجسيد كل الحقائق التاريخية والسينما وحدها هي القادرة على تحمل هذه المهمة وتقديم شخص الإمام الحسين عليه السلام وتقديم واقعة الطف على حقيقتها.

الوجدان الشعبي مهم بقدر ما يتطابق مع شخصيات





الملحمة التاريخية دون الذهاب بعيدا نحو هذا الوجدان لأن مسألة العشق تخرج أحيانا عن الموضوعية. وهنا أضرب مثالا من الوجدان الشعبي. فالحسين لم يقل تاريخيا "إن كان دين محمد لن يستقم إلا بقتلي يا سيوف خذيني" ولكنها مقولة تتطابق تماما مع أهداف الحسين ويمكن الإستفادة من هذا الوجدان الشعبي. ولكن عندما ذهب العباس عليه السلام نحو النهر لكي يجلب الماء وكان هو الآخر عطشانا فإن الوجدان الشعبي وضع على لسانه شعرا يتلوه "يا نفس من بعد الحسين هوني .. وبعده ما كنت أن تكوني" ليس معقولا ولا صحيحا وفي خضم كل تلك التسارعات

أن توصلنا إلى حقيقة الواقع سياسيا وثقافيا وإجتماعيا وصولا إلى حسين جميل على شاشة جميلة .. ستعشقه البشرية لو عرفنا معنى الحسين في الوجدان الإنساني.

نحن الآن أمام مرحلة دقيقة وحساسة وقد تتبلور عن أحداث لا نعرف إلى أين ستقود هذه الأمة الإسلامية والعربية والعراقية. ولذا فإن إنتاج فيلم الإمام الحسين عليه السلام وفي هذه المرحلة بالذات هو ضمانة ساندة ليس عراقيا على مستوى الحدث السياسي فحسب بل عربيا وعالميا لأن واقعة الطف وقصة الإمام الحسين هو وهي المنطق الذي يشكل الكتاب المرئي وحده في مواجهة الخلل ومواجهة



للأحداث ومحاولة العباس في توفير الماء لأهل الحسين وأنصاره يجلس أمام الماء كي يلقي شعرا ولكن يمكن الإستفادة سينمائيا ودراميا من مضمون هذا الوجدان الشعبي في أن نجعل العباس يغرف بكفه شيئا من الماء كي يشرب وهو العطشان أيضاً، سرعان ما يرميه ليعود ولكن الأعداء كانوا يرصدونه من أجل تصفيته وقتله بالطريقة التي أستشهد فيها.

قراءة ملحمة الطف وشخصية الأمام الحسين والعقيلة زينب قراءة موضوعية هي التي يمكن

المؤامرة التي ترسم خيوطها علنا هذه الأيام.

أهداف الحسين. قصة الحسين. معسكر الحسين. منطق المعسكر. معسكر الأعداء. منطق الأعداء لا يكشفها سوى هذا العمل الدرامي الذي ينبغي ان يقدم بلغة تعبير قياسية وترى تفاصيل القصة ويحلل التاريخ بمنطق سينمائي يجسد المنطق التاريخي. وبدونه فإننا سنظل نبكي عاطفيا فيما علينا البكاء عقليا.

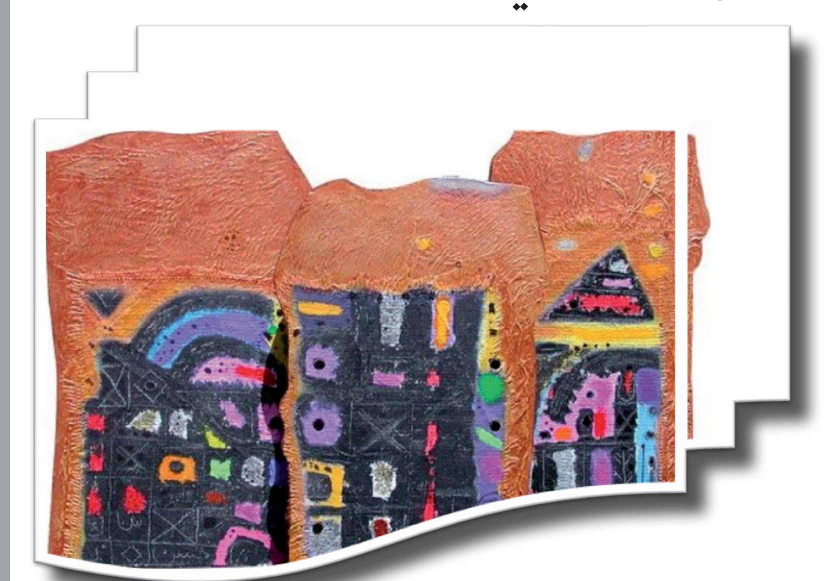
أتعجبون لو أمطرت دما؟!

فأبكوا كثيرا

- الموضوع خاص لمحور فنون في مجلة



هاشم حنون ... واختزال تاريخ الرسم العراقي!
علامات الواقع.... التي لا تمحى



خالد خضير

هل يمكن أن يقضي كاتب سنينًا طوالًا، يتابع منجز فنان، يقضي أيامًا يعاين رسومه، ويبحث في طبقاتها، منقبًا وكاشفًا عن لقاه، يتابع تحولاته، يكتب الموضوع تلو الآخر، معتقدًا في كل مرة أنّ هذا قد يكون موضوعه الأخير عنه فلم يبقَ شيء، فإذا هو يحنث بوعوده وعهوده أمام سطوة تجدد منجز ذلك الفنان؟ هذا ما حدث لي، فقد كتبت عن الرسام هاشم حنون كثيرًا، وكنت في كل مرة أعتقد أنّ تلك الكتابات تكفي، فإذا هو يفاجئني ويهز قناعاتي، وأجد نفسي مرغمًا على الكتابة أمام التجدد الدائم الذي أجده في كل مرة أعاين فيها جديد منجزه! سيكون استراتيج الكتابة عنه هذه المرة عبارة عن كتابة استعادية وتجميعية من كل ما كتبته عنه سابقًا (تشابه في ذلك المعارض الاستعادية التي كثيرًا ما تقيمها المتاحف والمؤسسات الفنية لبعض الفنانين بهدف تغطية منجزهم خلال مدّة زمنية قد تمتد أعوامًا) فسأستعرض خلاصة ما كتبتُه عن مراحل تحولاته، وتطور أشكاله وكشوفاته، وفهمه للرسم ومهماته، خلال سنوات طوال قضاها محترفًا الرسم وسنوات من متابعة دائمة ثابرتُ عليها خلال تلك السنوات، وأجملتُ ما توافر لي من اكتشافات لمناطق أعتقدها خبيئة و سرية في منجزه الإبداعي، الأمر الذي كان يتيح لي أحيانا كشوفات قد تكون مرّت من دون أن يلحظها الآخرون، مضيفًا لها ما تلمسته خلال زيارة أخيرة قمت بها إلى مشغله في عمان (جبل لويبدة) حيث يقيم.

سوف نحاول هنا (تتبع النسغ التحولي الذي سلكته مسيرة المتوالدات الإسلوبية المستمرة من مرحلة إلى أخرى للفنان ، بتتابعها التاريخي ، بعد أن صارت تاريخًا، وامتلكت بذلك استقرارها ووضوحها الرؤيوي والدلالي وبذلك إمكانية تسجيلها بوصفها تاريخًا و إعادة وضعها في مكانها المناسب من المعاينة النقدية مجددًا ، بطريقة قد تعمق كلما اقتربنا منها أكثر) .

متجهات أسطورية

فرض منجز هاشم حنون نفسه عليّ نموذجًا تطبيقيًا يستجيب لإعتقادي الشخصي بوجود (بنى شكلية طوبولوجية) يُقيم عليها الفنانون هندسة لوحاتهم ، ففي محاضرة لي في مركز الفنون ببغداد عام ١٩٩٣ أوضحت أنّ الفنان ـ أيّ فنان ـ يُقيم لوحاته اعتمادا على أبنية سرية تشكل طوبوغرافيا لوحاته خلال حقبة زمنية محددة ، وأنّ جهد الناقد يجب أن ينصبّ على ما يؤكده باشلار " جعل التمثل الهندسي للتجربة الإبداعية ممكنًا وصولًا ـ الى ما يسميه باشلار نفسه ـ (الكمية الممثولة) وهي مرحلة وسطى بين الملموس والمجرد ، بين الهندسي (الهندسة) والتجريدي (الرياضيات) حيث ينتقل الإهتمام بالظواهر إلى البحث عن السببية الرياضية ... وأنّ هذه البرهنة لا مناص فيها من الإنتقال أولًا من الصورة إلى الشكل الهندسي ثم منه إلى التجريدي ....حيث تحل محل الصور الأشكال الهندسية المناسبة " ، إلا أنّ هذا التهندس يعد مرحلة وسيطة ، فالهدف النهائي لا يتحقق إلا بعودة ثانية من التجريدي إلى التعبيري عبر الهندسي (أي من الرياضي إلى الأيقوني فالصوري) بواسطة لغة التمثل والتصور والتحليل النقدي. وقد سبق للخبير بالفن الإسلامي الكسندر بابا دوبولو أن وسم هذه البنى السرية بـ(الهيكل الرياضي) وكانت أهم مكتشفاته (البنية الحلزونية ـ العربسكية) تلك التي اتُخذت بنية هيكلية للفن الإسلامي ـ حيث أكد " أنّ الأشكال في الفن الإسلامي منظمة لا بواسطة حدس فني فقط بل بمقتضى (هيكل رياضي) كبير هو بصورة عامة اللولب أو العربسة المؤلفة من لولبين متعارضين) " وهو ما أثمر عن كشف البنية الهيكلية التي كان يقيم عليها الرسام الإسلامي يحيى بن محمود الواسطي أعماله في الرسم . و وسم الناقد شاكر حسن آل سعيد تلك البنية الخفية بـ(المدرك الشكلي) .

كان الرسام هاشم حنون (يوزع أشكال لوحاته ومراكز الثقل فيها اعتمادًا على بعض من الأنظمة الخفية التي وسمتها بـ(البنية الهيكلية المتجهة) التي تم تأسيسها على فهم يقسم السطح التصويري للوحة إلى منطقتين طوبوغرافيتين تبعا لدرجة قداستهما ، ممّا أنتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:

الموت والخلود

البنية الهيكلية العمودية (الإرتفاعية): وقد وسمها القاص العراقي محمد خضير بـ(العروج العمودي للشهداء) ووسمتها بـ(بنية الموت والخلود).وتتألف من منطقتين طوبوغرافيتين : مثلث أسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) رمزًا معادلًا للوجود الدنيوي ، بضمنه الموت كحقيقة دنيوية .ويمثل المثلث الأعلى (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي وهو ما يمثل الموت كحقيقة أخروية ، وتمثل نقطة إلتقائهما ، في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها إلى الأعالي . يمكن أن يجسد الشكل الناتج نحتيًا بالساعة الرملية ، حيث تترسب بقايا الجسد (التراب) ليتسامى الهواء (الروح) إلى الجزء العلوي (السماء) . وتتجه فيها موجودات اللوحة الأكثر قداسة من الأسفل إلى الأعلى رامزة إلى صعود الروح وتساميها إلى خلود العالم الآخر (السماء) وبطلها المشخص هو السيد المسيح أو ربما هو آيتانا ، الراعي الذي ارتفع إلى السماء في الفن العراقي الرافديني القديم . إنّها بنية قديمة ظهرت في أساطير وحكايات ومعتقدات ومبان معمارية كالزقورات التي اتخذت معمارًا هرميًا (مثلثًا بلغة البعدين) تحتل زاوية الرأس فيها (أبراجًا) يصفها (اندريه بارو) بأنّها: "كانت ترتفع عاليًا فعاليًا فوق السهل ، وتكون متوّجة بمعبد يقصد من ورائه على وجه التأكيد تسهيل هبوط الآلهة وصعودها إلى السماء" ، أي إنّ باب السماء هي ذات النقطة التي كانت تتجسد عند العراقيين القدماء " بخلوة تأخذ صفة مميزة بشكل غرفة مستطيلة ذات مدخل جانبي ومنصة " وأبرز نماذجها في معابد (عشتار ننخورساك) و(نني زازا) الذي كان ينتصب في مركزه (الحجر المقدس) . وتجسدت هذه البنية في (إناء الوركاء النذري) وهو واحد من أهم الآثار





النحتية التي تصور طقوس الزواج المقدس رامزا لزواج عشتار (انانا) وتموز (دوموزي) وتقدم ذات التصور المعماري،حيث تتشكل بنيته المعمارية من مستوى أعلى تحتله الآلهة ومستوى أدنى يحتله الماء، فيما تحتل بقية الأحياء مستوى أوسط وهو ذات معمار أسطورة تموز-عشتار وتطابق تصور المصريين القدماء لمعمارية الكون .كما ظهرت ذات البنية في عدد من الحكايات والآثار الإبداعية الحديثة.

المدن الفاضلة

البنية الهيكلية الأُفقية : وقد وسمها القاص محمد خضير بـ(التضحية في وضع أفقي) وتتضمن عدّة بنى فرعية تشكلها دائمًا كتلة أشخاص (فكرات = أشكال) تتجه وجهة عرضية أفقية من اليمين إلى اليسار دائمًا وقد نجد جذورها في الفن العراقي الرافديني القديم ضمن مشاهد التقديم الكلاسيكية في الأختام الإسطوانية ،وفق (مستوى أرضي) تكون فيه حركة الشخوص رحلة دنيوية أرضية تجاه خلود أرضي نحو بناء مدينة فاضلة هي حصيلة بناء عمل اجتماعي.

لم يكن الفصل التام بين (المقدس) و(المدنس)، أو لنقل بعبارة أخرى ، بين (الإنساني) و(الإلهي) أو (الفيزيقي) و(الميتافيزيقي) ممكنًا تمامًا ، إلّا أن سعي الفن العراقي الرافديني القديم لتحقيق هذا الهدف لم ينقطع ، كما يؤكد اندريه مالرو ، وهو ما كان يحاوله هاشم حنون تمامًا ، فبنى لوحاته التشخيصية عليه ، تمامًا مثلما كان يغلف العراقيون معابدهم(=المقـدس) بكـساء (حائـط) يغلفها ويعزلها عن (دنس) العالم الخارجي (=الدنيوي) ، كانوا يسمون ذلك الحائط كيسو ، وقد تكون هذه الكلمة جذرًا خفيًا لكلمة كيس العربية.

الكائن الحجر

زامنت تلك المرحلة الثرية ، بذور تطور هام آخر كان يجر منجز الفنان نحو (التجريد) ـ ونحن نضع الكلمة بين قوسين لأنّ هاشم لم يعرف التجريد المطلق حتى في أكثر أطواره تجريدية ، وذلك ما سنفصل القول فيه ، فقد تطور شكل المسلة الواضح ذو الكتابة المسمارية في تخطيطاته ولوحاته أواخر السبعينات إلى شكل يوحي بشاهدة القبر أو يشبه القبة حينًا والمحراب والأهرام حينًا آخر وكلها وسائل للخلود أو للوصول إلى السماء ممّا شكل انتقالة باتجاه تراجع الموضوع الأدبي (النثري) بدرجة محسوسة وترسيخ تحول البطل شيئًا فشيئًاإلى كائن رمزي من دون ملامح شخصية محددة سوى ما يوحي به من ملامح وتركيبة ناتجة عن مزج أهم عنصرين من عناصر التكوين هما: التراب والماء ، حيث كان كائنه يتخذ شكل شواهد القبور والحجارة القريبة من الشكل الإنساني ، الذي أحيل نشأته إلى جذرين ميثولوجيين هما: المسيح (وربما الراعي آيتانا في الفن العراقي الرافديني القديم) الذي كان يظهر في لوحاته التعبيرية ، في التسعينات ، مشخصًا بملامح كلية ، بينما يتعلق الجذر الثاني بقدسية الحجارة (تعتقد بعض الأقوام أنّ أرواح الموتى تسكن شواهد القبور) ، فحدثت مزاوجة ميثولوجية لاواعية بين هذين الجذرين (الصخرة كانت المسيح ـ الإصحاح العاشر العدد الرابع)، فتمت إعادة عكسية لتحولات الشاهدة ، التي هي ناتج عنصري الماء (وخلقنا من الماء كل شيء حي ـ الآية) و التراب (كلكم لآدم وآدم من تراب ـ الآية) فتتألف الشاهدة من عنصري (الماء + التراب) ، ليتشكل منهما الطين الذي تتلبسه الروح وتقرضه الشمس كائنًا يشبه الشاهدة ، أصابها الجفاف ، فانفصلت عناصره من جديد بعملية (ميثو ـ كيماوية) ، ليتخلف عنها: كائن حجر، يحتل قاع اللوحة ، ويرتفع الماء غيمة تسبح في الأعالي .

أيقونـــــــات

إنّ تشبّع الرسام هاشم حنون (بجينات) الفن العراقي الرافديني القديم كان يبقي النسغ الرابط بذلك الفن قويًا في كل انتقالاته بين التشخيص والتجريد ، فعلى الرغم من حدوث انقلاب كبير في (معتقداته) حول الرسم وأهدافه ، إثر تحوله نحو التجريد ، فإنّ مصغراته كانت تطرح إشكالية فكرية جديدة، حيث شهدت محاولة جادة وهامة ضمن المشهد التشكيلي العراقي في توظيف (البنى الأيقونية) التي كنتُ ومازلتُ أعتقد أنّ الفنون العراقية الرافدينية القديمة كانت تتخذ منها أيقونات ، وأهمها : أيقونة مناظر التقديم الكلاسيكية حيث الإله الجالس على العرش قبالة رجل يستلم صولجان الحكم بمفرده أو ضمن موكب ، وأيقونة البطل المخلّص نصف الإله كلكامش الباحث عن الخلود ، وأيقونة الصعود إلى السماء حيث





يرتفع الراعي (آيتانا) ، وأيقونة الزقورة ، وأيقونة الموكب الذي تشكله حشود من المتعبدين الواقفين مشبوكي اليدين ، وأيقونة التميمة التي تسمى شعبيًا (الحرز) التي ستكون الأيقونة الأكثر أهمية في المرحلة التجريدية أواخر الثمانينات من تحولات الفنان.

يؤكد إتكاء منجز هاشم حنون على أيقونات فن ما بين النهرين كبنية هيكلية ، تطابق رؤيته و الرؤية السائدة للفن العراقي الرافديني القديم في كونه امتزاجًا لرؤيتين قد يبدو من الغرابة والصعوبة تحقيق امتزاجهما معًا : حيث لا تقيم أولاهما الاعتبار لما هو خارجي ، قدر إنصرافها إلى الجوّاني ، فتجد في التجريدي ضالتها. بينما ينصب الاعتبار الرئيسي عند الأخرى ، على الموضوع الخارجي المرئي ، لذا نحن لا نعتقد أنّ التحولات الأسلوبية التي توضحت مؤخرًا عند هاشم حنون كانت من دون مقدمات (وهذه عندنا تقوم مقام المسببات الجوهرية) ، بل حدثت بفعل تغييرين جذريين في فهمه لما هو إلهي و سام و رفيع و روحي و مقدس أولًا ، ولدور السطح التصويري ثانيًا ، ليس باتجاه التجريد فقط ، كما ذكر الناقد فاروق يوسف ، بل باتجاه محاولة تحقيق أكبر اقتراب من المادة التي يشتغل عليها ، وعبر معالجة تقنية لأحافير اقتطعها من نسيج حائط ، من قطعة جنفاص عتيقة متهرئة (كان يلصق خرقًا من الجنفاص المتهرئ على سطح اللوحة) ، وربما من أي سطح صدأ ترك الزمن بصمة مكوثه الطويل عليه ، أو مقطع عرضي أخضع لمعاينة مجهرية ، والأهم من كل ذلك ، حدوث تحول مهم في فهمه للوحة ، منذ سنوات قليلة ، باعتبارها حقلًا (سطحًا) مسكونًا بالأصباغ والخطوط والأشكال ، يخضع لضروب شتى من تجارب الفنان الشكلية والتقنية ، أكثر من كونها تكوينًا ، أي بمعنى آخر أن تمثل اللوحة شيئًا أكثر من أن تكون تشبيهًا لشيء.

علامات المدن الملونة



ربما نقرّ أنّ الفنان هاشم حنون بدأ يتجه مع الموجة المتجهة بقوة نحو التجريد التي بدأت تسود الفن العراقي ، وركبها الكثيرون على اختلاف مستويات وطرائق فهمهم وتمثلهم لها ، أو أنّه لا يُقدم إلّا ما يقدمه الآخرون ، سطحًا تتشاكل موجوداته مع آثار الجدران وبقايًا الزمن عليها ، ممّا يضيق فعل الرسم في اللوحة باتجاه موته ، إلّا أننا نعتقد أنّ حيوية كامنة في هذا المنجز ، كرّستها محاولة الفنان الواعية باصطفاء صور من متعرجات الواقع المرئي يوميًا : آثار و لقى و أحافير وعلامات ، تشاكلها صـور مستثارة من ذاكـرة (معرفية) صقلتها الخبرة ، هي ليست بالضرورة ذاكرة الفنان وخبرته وحده ، لكنّها بالتأكيد ، ذاكرة خزنت نماذج لا حصر لها من (كتابات أولى) مُستمدة من بنية أيقونية عراقية قديمة و شعبية هي (أيقونة التميمة) حيث تُملأ المساحات بعناصر صورية شتى : علامات وخطوط و نقاط هي في حقيقتها مختزلات صورية انفصلت عن وجودها اللغوي أو ربما سبقته وجودًا ، كما انفصلت أحيانًا عن سطح اللوحة الذي سكنته الذي يُحتمل أن يكون الفنان قد اشتغله بمعزل عن كل الأشكال التي يحتمل أن تستقر فيه.

لقد أقام الفنان أربعة معارض مهمة امتدت منذ عام ١٩٩٦في بغداد (قاعة دجلة) ،وعمان ١٩٩٩(قاعة الأندى) ومدن ملونة في عمان (قاعة قاعة كاليري) عام٢٠٠٢، و فضاءات ملونة في عمان.

لاحظنا وما زلنا أنّه رغم توجهه المتزايد مؤخرًا

(معارضه التي أقامها خلال إقامته في عمان : مدن ملونة، فضاءات ملونة وغيرهما) إلى محاولة تقديم بناء لامركزي للوحة ، أي لوحة بلا هيمنة لكتلة مركزية ، مما يُعطى منجزه طابعًا غير مخطط له ومناقضًا للصرامة والقصدية التي وسمت أعماله التشخيصية طيلة السنوات الماضية ، ويفرض أعباء جديدة على النقد الجاد الذي يتابعه ، وإنّ المرحلة الحالية في تطوره الفني ، علىالرغم من أنّها كانت جزءاً من تكريسه التجريدية رؤية فنية ، إلّا أنّها ، كما يقول بلاسم محمد: "قدمت نسيجًا من العلاقات المنطقية ، محاولًا شرحها و تبسيطها اعتمادا على المرجع (خصوصية البيئة)" ، فيؤسس نظامًا علاماتيًا ناتجًا من بحث أركولوجي في بقايا الواقع ـ أثر الواقع ـ (كل نواتجه التي قد تبدو عرضية) وبين ما خزن الفنان في ذاكرته عنه من صور وعلامات ومستحثات للرؤية .تؤسس اللوحة (معرض مدن ملونة) على بنية البساط أو (المـدّة) كما تسمى في لهجة الفرات الأوسط في العراق ،وهي نوع من البسط تصنع من الصوف وتلون بألوان زاهية متعددة . ويمكن تلمس الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بموجودات الواقع في كل أعماله الأخيرة ، فهو لم يعرف التجريد ويمارسه كما يفعل الكثيرون، انه يمتلك ذاكرة استثنائية تفرض سطوتها عليه ، فما شاهده ذات مرة في مكان أو في ركن مهمل أو جدار، سوف يستعيده يومًا ما ، إنّها (موديلات جاهزة) رهن ذاكرته ، يستل منها ما يشاء ، من دون أن يعرف كيف ومتى يحدث ذلك . و على الرغم من حرصه الواعي على إخفاء (مصادره الواقعية) ، إلّا أنّ مصدر الشيء (فكرة الشيء) أو بكلمة أدق (بصمة الواقع التي لا تمحى) تكون قد تركت (علامة لا يمكن إزالتها) ، لأنّها (الجرثومة الطوبولوجية) التي هيكل الفنانُ بناءَ لوحته عليها بطريقة لاواعية منذ وضع أُولى لمساته على سطح اللوحة . فعلى الرغم من الحرص الواعي للفنان على إخفاء مصادره الواقعية ، فهو لم يتمكن إلّا من قمع بعض العناصر الأولى حيث تظهر بضعة اختيارات من جزئيات الشكل ، بينما قمعت تفاصيل محددة من أجل إفساح المجال للذاكرة أن تضيف عناصرها المكملة ، إنّها ذاكرة تمتد إلى الفن العراقي الرافديني القديم الذي تمثله ثقافيًا و جينيًا.

في معرض (مدن ملونة) ، وهو أهم معارضه التي أقامها في عمان كاليري عام٢٠٠٢ ، تظهر علامات المدن واكتظاظها بموجوداتها وساكنيها وعابري سبيلها دون ما اعتبار لمنطقية (الزمكان)، إنّه يعيد بنائها من فتات قرميدها ، وآثار جدرانها ، طبقة فوق أخرى ، بثراء لوني مدهش ، واكتظاظ شكلي بكل ما جمعته الذاكرة ، ليس من (علامات المدينة) وحدها بل ومخزونات مما رسمه الآخرون عنها ، منذ بواكير الفن العراقي المعاصر وحتى وقتنا الحاضر ، فكل لوحة من المعرض لا تحيلنا فقط لكمّ هائل من موجودات المدن ، معماريتها ، ناسها ، أطفالها ، عربات الباعة .... بل وتحيلنا إلى كم هائل أيضًا من فن العراق القديم و الرسوم العراقية المعاصرة التي اتخذ فيها فنانوها المدينة مرجعية أيقونية لهم، لوحات : جواد سليم ، نزيهة سليم ، حسن عبد علوان ، فائق حسن في أعماله القريبة من توجهات جماعة بغداد للفن الحديث وبقية فناني جماعة بغداد ، خالد وهل ، ستار كاووش ، و"حيثما يكمن سر المدينة: في كل ذرة تراب تطير إثر أية حركة داخل المحيط، فمسالك المدينة قد تكون مطبوعة على سحنة وجوه ساكنيها ، فمثلما البشر يتبادلون الأثر مع المنطقة التي يسكنون تكون وجوههم جغرافية محيطهم ... ستكون الفرصة أوفر لساكن شوارع المدينة (المتجول الدائم) في اختبار روح المدينة، ففي الطرقات وعلى الأرصفة (مسارح عيوننا) لحظات زمن العابرين مخزونة في أثرهم المكاني، وفي الشارع (الطريق ـ الرصيف) الكل عابر ، لحظات فرار مستمرة كما الحاضر ، والوجود هش حيث الجريان السريع المحسوس للزمن ممثل بالأدوات ـ الأشياء ـ البشر إنّه مغزى الحياة المتقارظ مع سكون البيت وحدوده (القبر)" كما ذكرت ببلاغة هناء مال الله ، وبذلك لا يختزل هاشم حنون تاريخ المدن التي وطأتها قدمه ، بل وتاريخ الرسم العراقي و (المديني) منه بشكل خاص!

معراج حشود المدن

يبقى إذن أثر علامات الواقع (عناصر المدينة) جاثمًا في معرض قاعة دجلة ١٩٩٦، فاللوحة تملؤها: حشود من شخوص وأجزاء شخوص ، وجوه ، أطراف ، بيوت ، أجزاء بيوت ، شبابيك ، منائر و قباب جوامع مزججة وأئمة ، أسواق، بضائع،



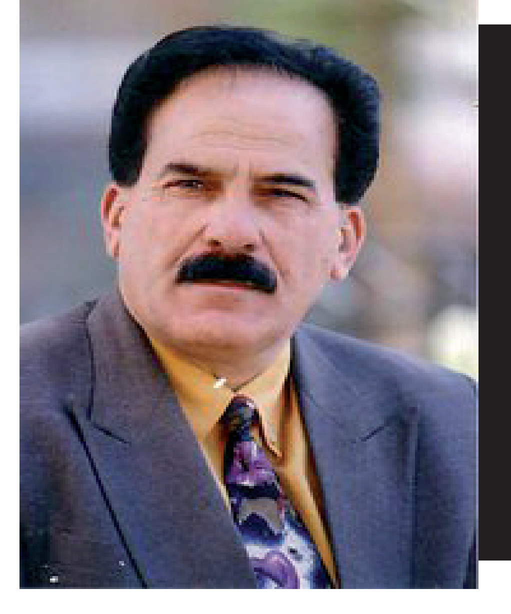


جسور، إشارات، جدران، أرصفة، ذهب ونفايات، حيوانات سائبة، شواهد قبور ، نخيل، طرق، تمائم، دوائر وأشكال هندسية، عربات باعة، بقع ضوء وأقواس قزح، وسيل عارم من الرموز والأشياء والشفرات والمتاهات .فاللوحة تبنى بشكل مسرب لوني يشقها طوليًا يملؤه مثار من ألوان وإشارات وشخوص ،وما عنّ للذاكرة أن تلقي بمحتوياتها ، حشد مكتظ تكتسحه قوة إعصارية ترفعه من قاع اللوحة إلى الأعالي .

بينما حفلت أعماله في معرضه (قاعة الأندى) باستقرار وركود وحزن سوداوي، تملأ سطح اللوحة أشباح البشر السوداء، وهي ترقب بعضها بعضًا ،وترنو المشاهد بنظرة صمت كئيب.

تنتصر أشكال الواقع في بعض أعماله، بينما ترتد لصالح أشكال الذاكرة في أخرى . ولكنّها أبدا تعيد أبنيتها ومدنها وفق الخرائط الهيكلية الأولى وكأنّها قدر كتبه هاشم حنون على نفسه وظل وفيًا له !

مؤهلات الناقد المسرحي



د. باسم الأعسم

إنّ الذين يدّعون النقد كثيرون ، ولكن ليس كل من يدعي النقد ناقدًا ، كما أنّه ليس من مارس كتابة التعليقات النقدية السريعة أو العروض المرتجلة ذات الطابع الصحفي الخاطف يمكن أن نطلق عليه صفة (ناقد مسرحي) ؛ لأنّ النقد وبمختلف أنماطه ، لم يعد ترفًا فكريًا أو مجرد إنفعالات شعورية ، بل هو فن وعلم كسائر العلوم الإنسانية التجريبية ، له أصوله وتاريخه ومناهجه منذ أن استقام في اوربا نوعاً أدبياً متميزاً في أواسط القرن التاسع عشر.

قد تطور النقد « إلى درجة أنّ القرن العشرين سمي بقرن النقد . ليس هذا حسب بل ازدادت أهمية النقد إلى درجة تثير القلق ، لأنّه صار يضم جميع الأنظمة العلمية والفلسفية ، كما صار النقد من أكثر فعاليات الأديب نبلًا وسموًا « .





ومن ثم ، فهو منجز حضاري ومسؤولية لايقوى على حملها إلّا من كان أهلًا لها .

وينبغي على من يريد دراسته أن يتوفر على مؤهلات أو شروط عدة بحيث تجعله متفردًا عن سواه على المستويين الثقافي والمعرفي .

ولو لم يكن الأمر كذلك ، لحقّ القول : إنّ كل من ادعى النقد أو مارسه عُدّ ناقدًا ، وهذا غير ممكن إطلاقًا .

إذن من الشخص الذي يمكن أن تطلق عليه صفة (ناقد) ؟

وما المؤهلات التي يفترض أن يتحلى بها ؟

إنّ على الناقد المسرحي قبل أن يتصدى لعملية النقد ، وقبل أن يدعية ، أن يعيش طويلًا في المسارح يشهد بناءها ، ويعرف مشكلاتها ... ثم يشاهد روائعها المختلفة ... يشاهد المسرحية الواحدة المرة والمرتين والثلاث ... لابد للناقد المسرحي ... أن يقرأ خوالد التراث العالمي بلغة أجنبية أو لغتين أو أكثر ... يقرأ ويعيد القراءة ... ففي كل قراءة لأثر جليل كشف جديد ... وفي كل مشاهدة علم جديد .

إنّ الناقد القدير ، لا يكتفي بما وفرته له الطبيعة من مواهب فطرية ، لأنّ المسرح بمثابة مدرسة وميدان خصب لعمل الناقد ، فحري به إذن ، أن يتسلح (بالخبرة) المسرحية على مستوى النقد الفني وعلى مستوى الحياة أيضًا ، لأنّنا بحاجة إلى " الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وأبتذال.

إنّ هذا الأمر يقتضي ممن ينذر نفسه لممارسة النقد ، أن يكون على وعي مسبق بمهمته الخطيرة وحينذاك يكون النقد خلاقًا ، والناقد مبدعًا .

ومن دون مساهمة النقد ، لايتمكن الخلق الإبداعي من إدراك القيمة الحقيقية لما أنجزه وبالمدى المطلوب .

وليس اعتباطًا أن يعترف العالم المتحضر بمقام الناقد وقدره ، بحيث يراه لازماً في المجتمع وسبباً من أسباب نهضة الأدب والفن اللذين يمثلان المرآة الحقيقية العاكسة لصورة المجتمع وحضارته .

" إنّ الفن الذي يخلو من النقاد فن محفوف بالمخاطر . وغالبًا ما يخدم الناقد المسرح عندما يرصد كل ما هو سلبي . فإذا قضى معظم وقته متذمرًا فهو في ذلك مصيب ... ويشارك الناقد في اللعبة المميتة ، عندما لا يتحمل هذه المسؤولية أو عندما يكون بمستوى المسؤولية وعندما يقلل من أهميته .

وفضلًا على ذلك ، فالناقد بوصفه باحثًا وخبيرًا ، له سلطته التنفيذية والتنظيرية – النسبية وليست المطلقة – في بلورة وجهات نظر إنسانية تخص عمله ، ولذا ، فإنّ الاستغناء عنه يعد خسارة محققة لا تعوض ، إذ إنّ وجوده داخل الحركة المسرحية ، ضرورة لا غنى عنها ، لأنّها لا تستقيم من دون حركة نقدية ناضجة تقوم مساراتها وفق أفضل الصيغ الإبداعية .

وما دام النقد فنًا إبداعيًا ، فإنّ الناقد الذي ينجح في مجاله يعد فنانًا وليس " هناك عالم يضطلع بمهمته أكثر دقة من مهمة الناقد . ولكن إذا كان الأمر مجرد بحث لاستخلاص الحقائق ، فهذا لا يكفي . فلا بد للناقد أن يعيد خلقها ، ولكي يؤدي هذا فإنّه يحتاج إلى المقدرة الفنية للشاعر وكل ما يتمتع به العالم .

هذا يعني ، أنّ على الناقد أن يمتلك لغة مشحونة تتيح له القدرة على التعبير عن رؤياه بطريقة قادرة على الإقناع والمقدرة في استخدامها بشكل سليم ، وأن يستخدم على نحو متوازن المصطلحات المناسبة في مواضعها الحقيقية .

من هنا ، تتجلى بوضوح ضرورة إلمامه باللغة الأجنبية ، لأنّها تساهم في إثراء رؤيته الثقافية والمعرفية .

إنّ الناقد الجيد ، هو الذي يكتب وفي ذهنه آراء علمية مدروسة عن النقد والمسرح معًا ، ومن ثم معرفته بمناهج النقد والمذاهب المسرحية العالمية .

وإذا لم يتمتع الناقد بهذه القدرات ، فسوف تكون كتاباته النقدية على هامش الحياة الثقافية .

يقول المخرج الروسي ستانسلافسكي : الناقد بحاجة إلى معرفة علمية وأدبية واسعة ، لكي يستطيع أن يحكم من خلال مؤلفات جميع العصور وجميع الشعوب على الناس والحياة مما يصوره الشاعر والفنان ... إنّه في حاجة إلى عقل نهم يحلل ويشرح الفن ... يجب على الناقد أن يعرف معرفة




كاملة تكنيك الكتابة (تقنية – الباحث) وتكنيك (تقنية) الفن المسرحي بجميع تفصيلاته بدءًا من سيكولوجية الإبداع لدى الفنان وإنتهاء بالأطر الخارجية لعمله ، وميكانيكا ومعمارية المسرح ، وشروط العمل المسرحي . الناقد في حاجة إلى التعرف على الفن المسرحي للشعوب الأخرى.

ومن الجدير بالذكر ، أنّ معرفة الناقد بهذا كله ، ليست كافية ، ما لم يكن هناك منهج نقدي يعتمد عليه مرتكزًا رئيسًا في عمله التطبيقي، على النحو الذي يميز شخصيته ، ويحدد هوية نقده ، عبر أدواته المستخدمة في الكشف عن القيم الإبداعية الكامنة في العمل الفني .

ومن دون المنهجية ، فإنّ الحركة النقدية ، سوف تعتريها الأمزجة الشخصية وتتقاذفها النزعات الفئوية الفجة والأحكام المرتجلة وهلم جرا .

ونتيجة لشيوع النظرة السطحية التبسيطية لمهمة النقد المسرحي ، إفتقرنا إلى النموذج المتخصص ، الذي يتمتع بالخصائص النقدية النافذة ، كسعة الأفق ، وسرعة الاستجابة ، والبراعة في المقارنة ، والدقة في التحليل ، والموضوعية في إصدار الأحكام ، ورؤية العمل الفني بحقيقته .

إنّ على الناقد أن يكون كما قال الناقد (ماثيو آرنولد) قادرًا على أن " يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وإلّا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة . ومعنى ذلك أنّ يكون خاليًا تمامًا ومتجردًا عن كل ميل من أي نوع.

وإذا ما أراد الناقد المسرحي أن يتفرد عن سواه من النقاد ، كيما يكون أكثر تأثيرًا في الجمهور وجميع العاملين في العرض المسرحي ، الأمر الذي يجعل المؤلف والمخرج والحرفيين ، يأخذون بآرائه النقدية الصائبة ، بحيث يضطرون إلى مراجعة أنفسهم ، وإجراء بعض التغييرات والتعديلات على العرض ، فلا مناص له من أن يدرك ، بأن مهمته تبدأ منذ اختيار النص والممثلين مرورًا بمتابعته للتمارين المسرحية وما يصاحبها من اشكاليات ، وانتهاء بإسدال الستارة ومغادرة الجمهور الصالة .

صحيح أنّ الناقد يعد واحدًا من المتفرجين ، لكنّه يتميز بأنّه متفرج موسوعي ، مثقف الحواس ، وتلخص آراؤه وجهات نظر الجمهور ، ولذا ، تقع عليه مسؤليات جسام ، ليس على مستوى التعبير عن قناعات المتفرجين ، وتنمية الذائقة الفنية لديهم ، أو في الإرتقاء بحواسهم فحسب ، وإنّما في توجيه العاملين أنفسهم في الإنتاج المسرحي ، دونما الاقتصار على أحد بعينه ، حيثما وجد أن الضرورة تستوجب منه إبداء ملاحظاته النقدية الرصينة وليست العابرة ، وفق حوار تسوده الديمقراطية المرتبطة بمناخ الإبداع .

وسوف تصبح الفائدة أكثر جدوى ، عندما يمتلك الخزين النقدي الذي يبرر ملاحظاته إزاء العرض المسرحي . إذ عليه أن يصل " إلى جواب صحيح أو قريب من الصحة بقدر الإمكان . على الناقد ألّا يقول (نعم) أو (لا) ويذهب بعد ذلك إلى حال سبيله أو يضع رجلًا على أخرى ثم يغفو ويستريح ... بل عليه أن يفسر دائمًا (لاءه) أو (نعمه) .

أمّا الناقد الجاهل ، الشديد الثقة بنفسه ، والمتعصب ، بلا مبررات عقلية مقنعة ، فهو ضار ، لأنّه ضيق الأفق ، وما أكثر هؤلاء الذين اصطنعوا بسبب نقدهم الساذج هذه العلاقة الشاذة بين الفنانين والنقد المسرحي .

والآن ، هل يستطيع الناقد أن يؤثر في المؤلف أو الممثل أو المخرج ، بحيث إنّ تعليقاته تجد لها صدى مدويًا على نحو إيجابي ؟

الجواب ، نعم ، فإنّ المتطلبات الذوقية ، ولا نقول الفكرية ، تقتضي من الناقد " أن يكون بمستوى (الفنان) سواءً كان كاتبًا ، أم مخرجًا أم ممثلًا أم حرفيًا ، وأن يلم بإصول وتقاليد العمل في هذه المجالات لكيما يبيح لنفسه كيل المعارف والتوجيهات لهولاء الفنانين وباختصاصاتهم الدقيقة.

ومثلما يكون الناقد قادرًا على التقويم ، وهذا جزء من طبيعته ، فينبغي أن يحكم عقليًا على قيمة وأصالة الموضوع ومدى الأساليب المستخدمة في التعبير عن الموضوع نفسه .

وليس المهم أن يكون حكمه النقدي إزاء العرض المسرحي ، بالسلب أم الإيجاب ، الأهم من ذلك أن يكون مؤثرًا وعلى قدر مهم من الموضوعية ، لأنّ الناقد المؤثر يستحوذ بصورة كاملة على احترام هؤلاء المبدعين حتى لو كان سلبيًا . إنّه يكتسب الحق في أن يصغوا إليه بإقتراب تفكيره منهم ، وبما تثيره تحليلاته من المساءلة والرغبة في المعرفة وبأهمية وأصالة مالا بدّ له من أن يقوله.





وحينما يكون الناقد قاصرًا عن أداء مهمته هذه ، فإنّه يكون قد أثبت عدم جدواه ، لأنّ النقد تعبير عن الناقد ، مثلما أنّ الأدب يمثل الأديب نفسه .

إنّ الناقد ، لايقدم (بورتريتا) أي صورة قلمية عن العرض الذي ينقد ، إنّما يقدم (بورتريتا) عن شخصيته نفسها .

وإنّ الناقد الذي ينقد (مؤلفًا) أعلى منه في المستوى (المسرحي) من حيث الأفكار والمعالجات سيرتكب نقدًا (تراجيكوميديا !!) لأنّها ستقدم خلاصة ممسوخة ومشوهة عن إدعاءات هذا الناقد .

كما أنّ المقالة النقدية ليست (بورتريتا) معهم ويناقشهم ، ويراقب أعمالهم ، ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين . وسأشد على يديه إذا ما أمسك بالواسطة وشغلها بنفسه .

إنّ الناقد ، إذا ما بلغ (سن الرشد) النقدي ، فإنّ آراءه سوف تتحول إلى وجهات نظر نقدية موضوعية ، لأنّها خالية من الهذر . معنى ذلك ، أن لا مجال لتحكم الذوق المجرد ، أو الاجتهاد الشخصي غير المدروس في تقديرات الناقد . فالنقد ، يمثل جانبًا من رؤيا عامة إلى الكون والحياة ، ونظرة فلسفية في حقائق الإبداع الأدبي والفني .

وأمّا الذوق المجرد وحده ، فلا يمكن أن يعوّل



للمسرح الذي ترى عرضه ، وإنّما هي أيضًا (بورتريت) مؤلف عن الناقد في نقده.

إنّ على الناقد أن يكون منتميًا إلى الوسط المسرحي ، وحينئذ ، يكون أقدر من سواه على فهم مقتضيات العمل المسرحي ومتطلبات النقد الفني .

وكلما كان الناقد أكثر تماسًا مع الوسط المسرحي كان الحال أحسن " والخير كل الخير في وجود الناقد بيننا ، يلتقي بالممثلين ، يتحدث على حكمه النقدي .

من هنا تبرز أهمية الخبرة الفنية والحياتية ، فالناقد " ينبغي أن يكون مشاهدًا قديرًا ذا خبرة وتدريب لاستيعاب النصوص والتطبيقات المسرحية بشكل كاف يمكنه من تحديد قيمتها عبر مصطلحات نقدية شاملة ، من أجل أن ينير كلًا من المبدعين والمتلقين للعمل الفني .



لماذا نقرأ ؟ ...لماذا الأدب ؟

القاضي رافد المسعودي

أننا نقرأ ربما نجد متعة في المقام الأول ...والمتعة قد تتخذ أشكالا مختلفة ، فمن الناس من يقرأ لتزجية وقت الفراغ ومنهم من يقبل عليها ابتغاء الفرار من عالمه الذاتي وولوج عوالم أخرى ..ثم إننا كثيرا ما نقرأ طلبا للمعرفة والإطلاع ، فنحن نجد متعة في التعرف إلى حياة الشعوب في بلد معين أو منطقة معينة ، وما أكثر ما نجد الحلول لا بل جلها في بطون الكتب ، لولاها لضل الإنسان طريقه .. هي باختصار شديد ، كل ما فيها سعة في فهم ما نريد من علوم المعرفة .

قديما قالوا بأن الناس كانوا يحفظون أحسن ما يسمعون ويكتبون أحسن ما يحفظون ويتحدثون بأحسن ما يكتبون ، يعني كانت المختارات عنصرا أساسيا في تشكيل الذخيرة الأدبية التي يسعى لها المرئ لما فيها من ثراء فكري وأدبي قائم على المعنى ، ومن هنا نرى أن مفهوم القراءة لم يكن همه الوحيد أن (تختار وتحفظ) وإن كان ساميا في محتواه وفحواه بل للقراءة أغراض أخرى أيضا فهي لغة في تاريخ الشعوب والأوطان والأمم ،

سجل متنوع وزاخر لأحداث متعاقبة تروي على مر الأزمان حكايته كما يقول الكاتب والناقد الانكليزي وليم هازلت (١٧٧٨-١٨٣٠) من أن أدب أي أمة هو الصورة الصادقة التي تنعكس عليها أفكارها ..

وهذا ما يعنينا في قيمة العلاقة الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي والاقتصادي والفكري والثقافي ليشكل. الأدب في معناه الحقيقي رسالة الشعوب الحية إلى الآفاق ، وهكذا يدور فلك الكتابة من النقش على حجر الصوان والكتابة على البردي والفخار ومن ثم انتشار الرق "الجلد" في العصر القبطي. وحتى عصر الحروف الليزرية بقي الأدب يحمل مضمونه كهدف إنساني محض في أنتاج الأفكار والثقافة والعلوم والأخبار والسِّيَر وغيرها .

فالقطعة التي ركز عليها عقل المختار ضنا منه إنها مجرد تعبير عن عواطفه وأفكاره أو أنها توفر له المتعة لتزجية أوقات الفراغ صارت وسيلة للتعّرف والتعريف والمعارف بين الشعوب وممهدة لصيرورات مجتمعية منفتحة على عوالم أخرى قابلة للنمو والتطور في مفهوم الثقافة التبادلية الشاملة في معطياتها وتكويناتها ولذا يعد الأدب حاضنة معرفية مشتركة للكل هذا التنوع الذي يحيط بنا من كل صوب وحدب .

وعسانا في الرقيم قد ساهمنا في ذلك .....

alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

٢

تصدر عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

في العدد





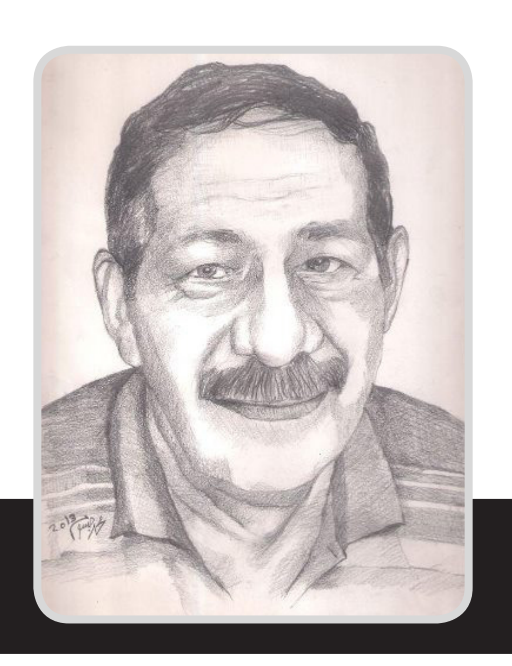
من ذاكرة المدينة - سوق الصفافير



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب

تصدرعن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات



الافتتاحية

كلمة العدد

رئيس التحرير

إنَّ وسيلتنا الوحيدة في مجلة الرقيم هو الحفاظُ جهد الإمكان على أن تتماشى مع روح التجديد والحداثة كمستحقات عصرية لابد من مواكبتها وفهمها بشكل يتيح لنا إقامة حوار منفتح معها ، ولهذا كان جلِ اهتمامنا في هذا العدد ينصبُ على ترسيخ هذا الهدف كفكرة معبرة عن تجربة هذا الطموح الذي لم يعد سهلاً أو هيناً ، ولكن نتوخاه في إسهام الكتابات المتميزة في عطائها الفكري والمعرفي ... تلك الكتابات التي حتما تساهم في بلورة هذه الرؤيا وتمنحنا فرصة توسيع النشاط في التواصل، والتمثيل، والثبات.

وإننا في هيئة التحرير نلمس أهمية هذه الحتمية في المحاولة على الرغم من وجود عقبات وإشكالات مختلفة ... حالها حال أي جهد استثنائي يقوم أساساً على (التشكل الفردي)الذي اتخذ من فكرة الرقيم داراً لإنتاج المجلة ، ويعد الآن كخطوة قابلة للتطوير في أطار إنتاج الكتب الأدبية، والفكرية، والإبداعية مستقبلا ، هكذا نسعى بجهود حثيثة في تعقب الخطوات من - رئاسة مجلس الإدارة إلى هيئة التحرير- في خوض غمار الممكن الذي يتيح وجود الكتاب / المنجز ككائن يرفع عن كاهل المجتمع ضغوط الحياة ، وليس المقصود المتعة والتسلية بل برفد الوعي بأبنية تحليلية تتمثل فيها الأنساق الفكرية ، والأدبية، والمعرفية التي تتعدد فيها المعاني والتصورات بمختلف تنوعاتها واتجاهاتها .

وهذه الحقيقة بالإمكان أن يتلمسها القارئ بسهولة في الخطاب العام لمحاور مجلة الرقيم التي وُسّعت لكي تضم جلّ الحقول الثقافية ، والمعرفية التي تهتم بالشأن الإبداعي، والفكري بالإضافة إلى ذلك وفرنا حيًّزا لا بأس به، لتحريك حقل المتابعات الذي نعتقد بأنه سوف يسهم في التعريف فيما يرد من مفاهيم، ومصطلحات فاعلة في تشكيل خطاب المرحلة الراهنة .

كما أن الرقيم منذ البدء تعتقد بل تؤكد على فعل مغامرة الكتابة انطلاقا من أهميته في تجسيد رؤى الخطاب المعرفي والإبداعي من حيث القيمة والمعنى وعلاقتهما مع التأثير والتأثر ، ولذا تأخذ هذه النظرة أولويتها فيما يرد لها من مواضيع مختلفة لكي تكون مساهمة بشكل فاعل كما نظن في الحياة الثقافية .

وبالختام :

إنّ هيئة التحرير تضع كل مبادرات القراء ومقترحاتهم التي وصلتها أو التي سوف تصلها نصب أعينها ، لأنها تدرك أن حجم تنوع ثقافة المطبوع لا يمكن أن يَتحقق فيه النجاح من دون أن يكون ثمة ثراء يكمن في لغة التلقي .



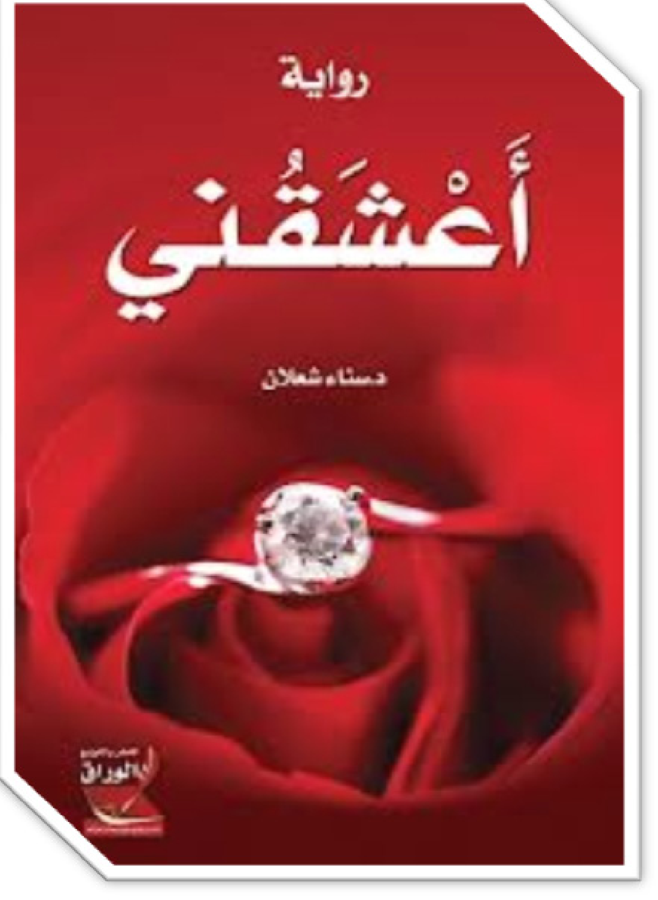
غرائبية ضياع الذات
وضبابية الواقع في رواية (أعشقني)

د. سمير الخليل

هل من البديهي أن تعشق المرأة نفسها؟؟
وهل مبادئ الحب ترتضي أن يهمل الطرف الآخر (الرجل)؟
أي حب كانت تريد الكاتبة؟ إجابة هذه الاسئلة تحيلنا إلى مضمون الرواية..
يمكننا أن نستعير تشبيهاً ننطلق من خلاله إلى تحليل الرواية وسبر مكبوتاتها ورموزها إذ من ممكن القول إن رواية (سناء شعلان) تشبه تفاحة (سبرانو)(*) حيث تحتوي على نواةٍ صغيرة تشع بدلالات متعددة فهي تروي حكاية مناضلة سياسية أسمها (شمس) تقاسي الآلام والتعذيب في سجون السياسة الحاكمة وبطش أساليبها.
أما محتواها الخارجي فمكتنز عاطفة واحساساً يضم قصة حب غريبة دارت بين (شمس) وحبيبها خالد من سكان القمر!!. واللافت في هذا البناء الروائي ذلك التأرجح بين المضامين المسكوت عنها فهي تتناول قصة نضال امرأة واكبت حركة الربيع العربي وقصة عشق حميمي غريزي إلى بعد الحدود.
فكان المضمونانِ أحدهما يساعد الآخر في البوح عن كوامنه وأسراره فجاء متضافراً متناوباً بروية دون انفصال في مضامينة يكبر شيئاً فشيئاً وكأنه كرة جليدية.
ومن أجل أنْ يكون الحديث عن البناء الفني لهذه الرواية متجانساً تحاول هذه القراءة النقدية أن توجز بنقاط القيمة الموضوعية للرواية...
-تعشق شمس بطلة الرواية رجلاً من كوكب آخر.
-تستخدم الكاتبة عوالم غريبة بمكانها وزمانها (درب التبانة- القمر- سنة ضوئية.. وغيرها).




-تتعرض البطلة للتعذيب في سجون الدولة على يد الضباط ثم يصاب القائد المشرف على قضيتها بإصابات شديدة جراء عمل إرهابي يضطر الاطباء أن ينقلوا عقل القائد إلى جسم السجينة وتبدأ محنته البايلوجية والنفسية مع هذا التغيير.
-بعد موت البطلة يعثر على رسائلها مع حبيبها.
ستحاول هذه القراءة هنا أن تستوضح الأساليب التي عالجت فيها الكاتبة هذه المضامين التي ضمتها النقاط الموجزة عن الرواية.
نبدأ من عتبة النص (العنوان) أعشقني.. بداية يعبر العنوان عن رؤى ابداعية لصاحبة النص فجاءت العتبة مكثفة دلالياً وازت حمولة المتن الروائي التخيلية فيتبادر للقارئ السؤال لماذا تعشق المرأة نفسها؟!!
الأمر الآخر بعد العنوان ويمكن أن نعده جزءاً من العتبة هي تلك المفاتيح الأهدائية في بداية الرواية (إلى بنية البعد الخامس، تحول كامل فلا مر يوم، وعبارة من كلام شمس البطلة ، وعبارة أخرى من كلام حبيبها خالد).
فكل هذه العبارات كانت بمثابة بؤرة إشارية تغوي القارئ للدخول إلى هذا العالم القريب وتعطيه يد العون بلمحات من رؤى المؤلف.
ثم ننتقل إلى عنوانات فصول الرواية حيث جاءت على ثمانية فصول استخدم فيها الطابع الرياضي العلمي فحددت الفصول الخمسة بالابعاد المعروفة الطول والعرض والارتفاع والزمن ثم تضيف بعداً أخر أسمته (الحب) وبعدها الفصول الأخرى التي جاءت على شكل معادلات رياضية.
فكل عنوان من هذه الفصول يحمل معه عبارة تشير أو تحيل بالبنية الفنية للمتن وكأنها كبسولة سردية توعد بتشظيها إلى دلالات خاصة داخل المتن.
فعلى سبيل المثال في الفصل الأول: البعد الأول الطول، في امتداد جسدها تسكن كل أمالي، وتغفر بدعة طوق نجاتي.
فالطول كان لجثة السياسية المقتولة التي مثل امتدادها أمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه فهو يأمل الحصول على جسدها وانسجتها وكذا الفصل الثاني وبقية الفصول الأخرى.
إذن الرواية من عتبتها واشاراتها الاهدائية وعنوانات فصولها توحي بغرابة الأحداث والشخصيات والرؤى فتجمع بين الواقعية السحرية بالرواية التكنلوجية ويقودنا هذا التوظيف إلى سببين الأول: رؤية الكاتبة للعالم ولم يكن رؤيتها وحدها بل أنها عبرت عن فئة من المجتمع (النساء) اللواتي يشعرن بالاحباط التام والأسى على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر... فهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازاً للتجربة الذاتية في محاولة لتذويب السرد وانفتاحه على الاشياء المسكوت عنها اجتماعياً.
فلم يكن ربط الكاتبة لرؤية العالم نفسياً ذاتياً فقط بل جاء ملتصقاً بالطبقات الاجتماعية أو بالأحرى- أحدها- وبنيات هذه الجماعة الذهنية لذلك كانت التجربة مفسرة للتأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً .. (١)



فنرى البطلة تجد حباً جنونياً مثالياً مع رجل غير واقعي من كوكب آخر ينسيها عش الزوجية تلتقي به في طريق التبانة وتقول:
((ها هو الشبق يجتاحني أيها الشوكة التي وخزتني بحكمة الشهوة ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي))(٢).
فهي هنا تستصرخ الذات المفزوعة من الأهمال والتهميش واللامبالاة والقسر من السلطة الذكورية.
وكانت ترفض هذا العالم المزيف وتجد في ذلك العالم القرائي وجودها وافرقتها فتحاول أن تغير الرؤية السلبية لعالمها فتشرع البعد الخامس (الحب) ليكون متسيداً على هذا العالم الذي دمره البشر بانانيتهم وغرورهم، فالحب هو الكفيل باحياء هذا الموات الذي طال كل مظاهر الحياة ولذتها وجمالها خاصة الخراب الالكتروني البشع.
فتقول : ((ستحول هذا العالم إلى مملكة مجنونة بصخب عزائنا، عزاؤنا رقصة على مسرح الكون وهي استعارة لذات إلهية تنازلت لتشركنا في ممارسة حقيقتنا كما يحلو لنا...))
وهكذا تنفتح رسائل هذين العاشقين على السرد لتحاكي مضموناً انثوياً يحاور المناطق المهجورة عند الانثى وعياً وادراكاً واحساساً.
وعلى الرغم من شاعرية سرد هذه الرسائل غير إنها جاءت بلغة مرمزة ذات إيحاء مثير وفي أحيان كثيرة مصرح بها



عنوة وقصداً .
المميز في لغة الكاتبة أن الآخر (الرجل) أو أي قيمة أخرى معبرة تكون حاضرة بقوة . وعلى الرغم من هذا الحضور أي أن لغة الرواية الأنثوية منفتحة على ذات المرأة ومعبرة عن همومها أصدق تعبير تمثلها وهي تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية .
وربما يعود هذا الانفتاح في اللغة لفكرة توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهمها أمره وليس في مساعدة القارئ لتحقيق اللذة (٣).
والسبب الآخر: أن عالم المرأة أو العالم بصورة عامة صار شديد التعقيد ولم يعد بإمكان الكاتب أن يعبر عن احباطات الإنسان وعذاباته وضغوط الواقع زيادة على القيود التي تفرضها بعض السياسات والاتجاهات الحاكمة في البلاد العربية جعلت من الكاتبة تتجه نحو العوالم الغرائبية لأنها أكثر انفتاحاً وتعبيراً .
فكانت التفاتة جميلة من الكاتبة أن تعالج هكذا موضوع سياسي اجتماعي.
فقد لمست القراءة وجود متخيلة مبدعة تقف وراء هذه المعالجة المرمزة حيث نظمت صور الواقع المحسوسة وتضعها في تركيبات جديدة .
فعندما يفقد (باسل المهري) العسكري في الدولة جسده مضحياً به من أجل استبداد وظلم حكومته يحتاج لجسد آخر ينسجم معه نسيجياً فيكون جسد تلك المناضلة المقتولة مأوى النجاة له أية دلالة رائعة هذه وهي تجعل القتيلة أقوى من القاتل وتصورها في مشهد تعبر عن قوتها في ابتسامتها الثابتة إلى اخر لحظة من حياتها .؟!!
وأي سخرية تلك التي تضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائناً خنثياً . لقد أبدعت الكاتبة في تصوير سخريتها تجاه الحكومات بهذا الشكل التقني الجديد والغرائبي . وتبين لنا مسار السرد في الفصل الاول ومنتصف الفصل الثاني الاضطرابات والمعاناة النفسية التي يعانيها ذلك العسكري . ثم يجسد انعكاساته النفسية وهو يعاني التغيير البايولوجي في جسده (فقدان العضو الذكوري- بداية الحمل) .
ومن ثم فإن هذا التجسيد الغرائبي المحكم بفنية عالية كان سبيلاً لبلوغ المضمون الفكري للرواية لتحقيق غاية اجتماعية تقويمية . دار كل ذلك في حبكة ممتدة على الرغم من تغيير المناظر المستوحاة من المضمون الاول والثاني للرواية بسبب تأثير الشخصيات بعضها على بعض (٤) .
وعلى الرغم من العوالم والأحداث الغريبة التي صورتها الكاتبة إلا إن القراءة لمست توازناً دقيقاً بين الجوانب المتخيلة والواقعية لأنها انتزعت الحدث من أرضيته المعيشة لذلك لم نجد أكاذيب لا يصدقها العقل (٥) .
ختاماً حاولت القراءة أن تستنبط تلك الفنية المتعذبة بإبداع أنثوي معبر، حيث إن تلك الرغبة المقموعة (الجسدية والفكرية) هي رغبة تنبع من نفس الراغبة التي لا سبيل لها سوى حلم التفوق الذي يسعفها به رواسب الميثولوجيا القائمة في نفسها .
وبذلك مثلت هذه الرواية احتفاءً خاصاً بالذات الانثوية المتكونة بصورة الحب والجسد والسلام والأمومة جعلها تقول:
-اعشقني...

الهوامش
(*) (هذه التفاحة كون صغير بذاتها وبذرتها وهذه البذرة هي الشمس الصغير لذلك العالم الصغير التي تدفئ وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة) أوردها غاستون باشلار في جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٠، ص١٨٠.
(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان واخرون، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية ط١، ١٩٨٤، ص٤٨ .
(٢) رواية أعشقني لـ د. سناء كامل شعلان، دار الوراق، ط١، ٢٠١٢، ص٢١٠، ٢١١.
(٣) فن الرواية، كولن ولسن ت: محمد درويش، دار المأمون، ١٩٨٦، ص٦٥
(٤) بناء الرواية- أدوين موير ت: إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف، ص٥٧.
(٥) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر، دار المعنى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤، ص٨٦.







جماليات الإيقاع السردي
مقاربة في (تليباثي) لهيثم بهنام بردى

محمد يونس صالح

في الإيقاع السردي :

يحاول هذا البحث أن يميط اللثام عن حقل مهم وخصب في بنية الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والسرد على نحو عام - كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه - بوصفه إطاراً يمنح هذه الأنواع محيطها الخاص ومساحتها المفترضة لتجول عناصرها على سياقها الخاص الذي يفرض الحركة أو السكون أو يفرض البطء أو السرعة ، فيرصد تحولات المكان عبر سير أحداثه مرّة ، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن أخرى ، وفاعلية اللون والظل ومفارقتهما ومتوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً وتراكماتها الفونيمية ونظام الجمل وتوزيعها على سطح الورقة ثالثة .

الإيقاع ... ذلك الكائن العجيب ، المتحول تحولات الذات الساردة وفاعليتها وخصوصيتها وحساسيتها في داخل العمل الإبداعي ، يتلاقح معها مرّة ، ويتغلغل في ثنايا حركتها بوعي وقدرة العداء المتمكن من ساقيه مرّة أخرى .

يسعى الإيقاع إلى استيعاب حركة أحداثها القصة واحتوائها وتنقل شخصياتها وتغير مناخها المكاني وسلطتها الزمانية أنى شاءت ومتى سنحت لها حدودها الخاصة بالتجول خارج منطقة السرد ، لتبلور من ثمّ علاقات من شأنها تقليص الهوة بينها وبين كل ما من شأنه أن يفرض أعرافاً وتقانات تحتفظ بالإطار الخارجي للسرد وتنفتح بالقدر ذاته على الفنون المجاورة لما تمتع به السرديات من مائية تهدم الحواجز بين الفنون والأجناس الأدبية والأنواع الأخرى إلاّ أنها لا تهدم الحدود التي حدّها كل جنس لنفسه .

ويرمي توظيف الإيقاع في العمل القصصي لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إيطار المكان المفترض وخارجه ، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي

بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصة ايحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة ، ويجسد الانطباع الأول عن كل لوحة قصصية بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن ، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصة والخفي الداخلي النفسي ، في حين يرصد مناطق التحامهما ، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي .

ويؤدي الإيقاع السردي أحد وظائفه الدلالية والاتصالية ، فهو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص القصصي ، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من ثريا النص إلى عتبة الإقفال على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحاجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية - الدالة لأن جماليات النص "القصصي في سبيلها إلى سردنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفعيله قصصياً ، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي أجتهد القص الحديث في ولوجه والاستثارة بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة " .

منطقة السرد منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً –بخطوط متوازية- تسهم على نحوٍ فعّال في منح كل قصة نهجها الخاص الذي يتطلب رصداً خاص يستند في قراءته على الحراك –السرد إيقاعي- داخل مكونات العمل القصصي كونه عنصراً مهماً " من عناصر التصميم القصصي ، والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين ، يشعر القارئ معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم ، هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه ... وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً ، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً ، في آن واحد ، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " .

إن كل ما سبق له علاقة بمفهوم الإيقاع وكيفية فهمه لوظيفته ومن ثم ترك البصمة الواضحة في مقاربة النصوص مقاربة إيقاعية شمولية وواضحة ، فمازال الإيقاع يواجه إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين ، فمنهم من يجده متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام-رينيه ويلك- ومنهم من يقصره على الشعر خاصة ، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيجده في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً ، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً , وقد تعرض الإيقاع "من التضييق والتوسع للمفهوم ، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة ، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى ، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً ، والخلاف بين الدارسين كبيراً . وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره ، ويدل في بعض وجوهه ، على تقدم في العلم وتطور في التفكير ، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخَلطٍ في تدبر المسائل أحياناً ، ومن ثمّ فان تعدد وجهات النظر في النظرية الإيقاعية تنتج تنوعاً في مقاربة النص – أيّ كان – إيقاعياً ، وأحسب أن الحديث هنا - أذا ما أردنا الخوض فيه - يأخذ فيها مجالاً كبيراً حدّ الملل إلاّ أنه في النهاية وبعد إزالة الزبد ، يمكن أن يعد هذا التعدد والخلط في المفهوم والإجراء حالة صحية في حقل الدراسات النقدية .

إيقاع التشكيل السردي :

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما اللوني والصوري والكاميراتي الوصفي والتجسيمي - والسردي علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية ، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس القاص والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني سرداً ورسماً كلٌ بحسب مادته في سياق ، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر .

أفادت المنطقة السردية كثيراً من معطيات التشكيل – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة ، ومن ثمّ فان اللغة تعمل من منطقة الصوت والدلالة على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون والصورة الطبيعية واللغة أساساً ، وتحولها إلى خصائص تخيلية ترتبط بوظائف السرد ومنح النص إيقاعاً متداخلاً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان والزمن والحدث والشخصية والإطار السردي العام وصدى إيقاعه اللوني ، والاقتصار على جوهرها التشكيلي الذي يتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور .

السرد من الأجناس القولية التي تعتمد على الفنون الأخرى ، فهو حاضنة لكثير من هذه الفنون التي توظّف في البناء السردي ، إذ تشارك الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون





إلى السرد الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله ، بما يسهم في تعزيز التشكيل السردي واستكمالٍ مقوّمات بنائه الفني بحسب طبيعة التجربة ورؤيتها ، واستناداً إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى إيقاع الصور المعروفة في القصة على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبعث فينا إيقاع اللون ، في حين أنَّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة .

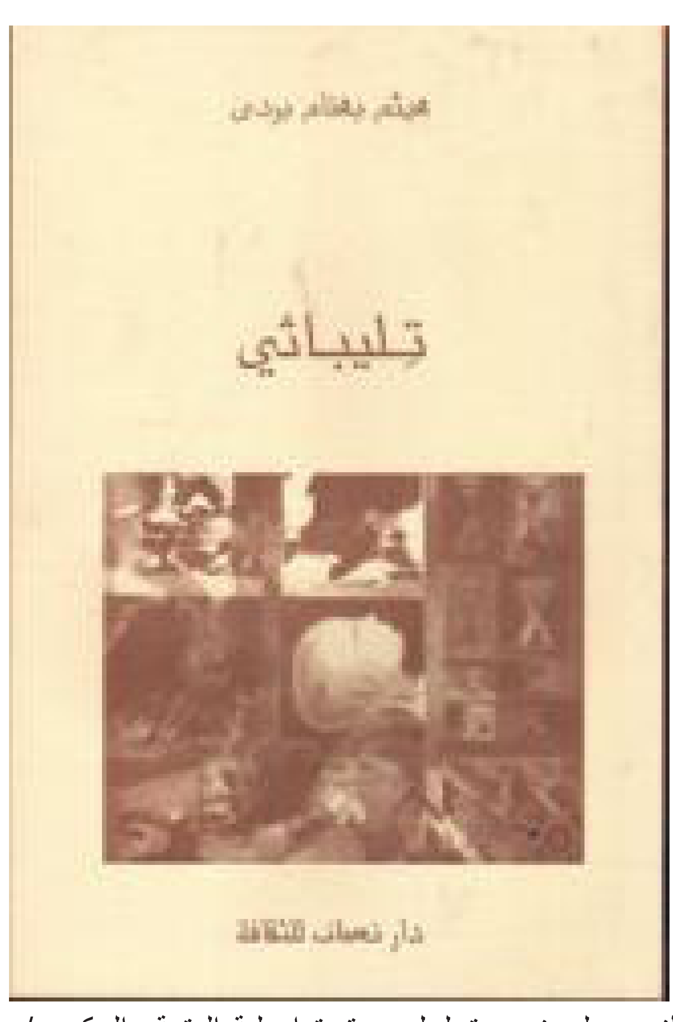
في هذا الغمار يدلو القاص هيثم بهنام بردى بدلوه ويُخضع الفضاء التشكيلي لمختبره السردي ليداخل اللوني والإيقاعي والسردي ، فيقول في قصته الموسومة بـ (تِليباثي) وهي القصة الأولى من مجموعته القصصية الموسومة بالاسم ذاته :

((بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت ، يوصد الأبواب كلها ، يقفل درفات النوافذ ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة ، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء ... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلل حوافِ الستارة)) .

تبدأ فاعلية المناخ الإيقاعي في استهلال القصة زمنياً (بعد الغسق) ، إذ يفضي عبر سير لقطاته إلى فرض مناخ يشيء بالاستقرار – إلى حدٍ ما - بوساطة امتزاج اللون / الظل ، الذي يعمد إلى بلورة إيقاع الصمت والهدوء ومن ثم السكون في مناطق الرصد الكامراتي كلها، إذ تنطوي حساسية الإيقاع السردي على فلسفة تعمد إلى تكثيف الدلالة السكونية (الصامتة) ، مرّة والهادئة أخرى (الغسق الذي يغطي الحديقة / يضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية / الشبيهة بالموت / يوصد الأبواب / يسدل الستائر/ يعمد إلى إطفاء الأنوار / فيغرق البيت بالعتمة) .

على الرغم من قدرة الأفعال المضارعة وفاعليتها في سيادة الحركية السردية ولاسيما حركة الشخصية وثبات المكان (يوصد/ يقفل / يسدل/ يعمد) التي تعود إلى الضمير الغائب (هو) خارج منطقتها الإضافية الدلالية لأنها حركة سريعة تضفي إلى فرض أمور نفسية لا حركية ، إلاّ أنها تكتسب سكونها أو هدوء حركتها بوعي ما يجعل الإيقاع البصري صامتاً مكتظاً بمشاهد ولقطات قاتمة تكبح طموح الحركة السردية وتقيد تجولها الرحب ، وهي نقطة تمثل التقاء السمعي بالبصري واشتغال كلٍ منهما في منطقة الآخر على النحو الذي يقلص الهوة بينهما .

تأخذ آلة الوصف دورها اللحمي في فرض الإيقاع المستغرق في تفصيل المشاهد وهي تعمد إلى تقديم لقطات تتمظهر في



النص على نحو متسلسل يعمق تواصلية العتمة والسكون / الهدوء الحادين ، بمرتكزات رامزة يبدأ فعلها منذ الوهلة الأولى وهي تكثف مفردات يشيع فيها الانحياز نحو التأمل في مساحة تفصيلية خاصة .

المنطقة منذ المفتتح تبدو لنا متمركزة بشدة حول الصمت إلى الحد الذي يتماهى فيه الإيقاعي والسردي ، إذ يتجه الرامز التشكيلي (الغسق) ، نحو بدء إشعاع فضاءٍ يسوده الحزن والخمول وهو ينطوي في الوقت نفسه على قدرة عالية في اتساع رقة هذا الإيقاع والانتهاء إلى جملة توفي بنهاية الحركة (الموت) ، ويبقى هذا الاعتراف قاراً في الجمل الأربع اللاحقة ، ما يلبث هذا الإيقاع في الحركة الخامسة – الجملة – إلى التحرك نحو إيقاع اللون (عرائش العنب) وسيميائها المنعقدة بسلسلة عميقة من الصور المتواصلة ببنية لحمية متقاطرة ، إلاّ أن هذه الحركة تبدو خجولة في فرض إيقاعها المفارقاتي مع مناخها السابق لتبقى في حدود ضيقة تعكسها مساحتها المحدودة من خلل حوافِ الستارة .

يشتغل النص برمته على تدمير فاعلية الحراك السرد-

إيقاعي وهو يسعى للوصول إلى ثيمة العتمة بوصفه عنصراً أساساً في إيقاع النص الصامت تارة والبطيء تارة أخرى ، عبر جو مفعم بالكآبة والانحسار والانغلاق على الذات وتفعيل إيقاع الموت بعمْده إلى قتل كل ما هو حيوي .

ويعزز ذلك تداخلاً لازمة الإيقاع البصري المتداخل وتفاعلها على النحو الذي تقدم به منظومة سرد مموسقة بأجزاء يمثل كلٌ منها حيزاً مهماً في فضاء الصورة السردية المفتوحة والمغلقة ، فما تفرضه سيميائية الحشد المتواصل للفضاء الخارجي للحديقة والمكان المفتوح عموماً (الغسق) ، تناظرها (الستائر الزرقاء الداكنة) ، في حين يلتقي موت الحركة (الصبغة البرتقالية) ، تناظرها (إطفاء الأنوار) ، فالحديقة بوصفها فضاءً نفسياً يمركز في أيّة قراءة إيقاع الحيوية والرحابة بوصفها محفزاً عيانياً يشتغل إلى حدٍ كبير في منطقة البصر جمالياً تؤدي معطيات وملامح الإيقاع الصمتي دورها الدال فيه ، التي تبقى فعّالة بسلسلة من الإيقاعات التي تلتقي في نسيجها الباطني والظاهري وتؤسس المقولة المرهونة للنص في الزاوية الأكثر بؤساً وهي ترسم نهاية القصة .

في القصة ذاتها (تليباثي) يبقى إيقاع التأمل والوصف والصورة هو السؤال الأهم الذي يجذر الدلالة ويفتح آفاق الإيقاع والوصف على نحو خاص :

((- لم تؤرقني وتعذبني ... كلّمني أرجوك .

يقطع الغرفة جيئة وذهاباً ، يخلع سترته ويلقيها بإهمال على الكرسي ، يشعل سيكارة يلتقطها من المنضدة ، يمج منها نفساً ثم ينفثه فيتحلق الدخان دوائر تترجم حالتها غير المتوازنة وهو في وضعه الفريد الغريب)) .

حركة الإيقاع في هذا المجتزأ الوصفي حركة تمنح نفسها الحرية في فضاء مغلق وحدود ضيقة (حدود الغرفة) ، إلا أنها حركة تتداخل في أعماق إيقاع السرد الوصفي وحساسيته المكتظة التي يمكن عدّها ومضة إيقاعية مكتظة الصور مستقلة في إطارها العام والمنفتح بالقدر ذاته على حركية الوصف والشخصية في داخل المنطقة الصورية الواحدة .

تبصر المنظومة الإيقاعية لفعل الاستفهام

(لم / ...) ، عن تجلّي وخفاء يتجاوزها إلى فعل الترجي ويعكس على رمزيتها المتكررة المتقاطرة (...) ، التي تكمن في طياتها الحسرة والتألم في كفة والحيرة والتعجب في كفة أخرى ، ما يمنح الإيقاع تموجاً يمتد أفقياً (لم تؤرقني وتعذبني ... كلّمني أرجوك) ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصاعد على النحو الذي يوسع رقعة الوصف الكامراتي وحركته الإيقاعية إلى فعل السرد (يقطع / يخلع / يلقيها/ يشعل/ يمج) ، الذي يفيد من هيمنة ثنائيات معطيات الصور الحركية (جيئة / ذهاباً - يمج / ينفثه) ، وهي حركة يسيطر عليها انشطار وتأمل بين رغبة تحيق المرجو (كلمني أرجوك) ، وقلق وتوتر غير متوازن (وهو في وضعه الفريد الغريب) ، وهو ما احتوى الإيقاع بين حركة الأفعال وانعكاس الصورة المتأملة عليه .

في قصته الموسومة بـ (الأقاصي) يتمظهر على نحو واضح التداخل الوصفي والإيقاعي في تشكيل طبقة الشيوخ السردية التي لا تتوقف في حدود معينة بل تنفتح على الماحول الإيقاعي برحابة تؤكد حضوره العضوي في اللعبة السردية :

((- انه مجنون بالتأكيد ... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلاّ أنفاسهم وهي تتموسق مع حبات السبح الكهرب المتهاطلة مع الخط الضيق المتشاكل ببين الإبهام والسبابة وأناملهم الحبلية تمسد عثانينهم المدببة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثة المشعرة ، تتأسف على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون)) .

تخضع الطبقة الإيقاعية الثانية بعد الأولى المتوازية لشحنة عاطفية يتحلّى بها (شيوخ القرية /المحنكون / المعجونون بالحياة) ، ومن ثم فان هذه الطبقة يهيمن على إيقاعها الوصف الدقيق لحالتي الزمنية والمكانية ، فهو يجسد انشغالهم الخصوصي والنوعي في داخل دائرة صمتية يتناظر فيها إيقاع الجسد (الإبهام / السّبابة / أناملهم) ، مع إيقاع (أنفاسهم) ، الذي يضفي إلى حركة صوتية وإيقاع ملموس (تتموسق) ، يؤكد التفاعل البصري –الصوتي وإلفات العين القرائية / السماعية نحو تلاقح شديد الكثافة والتمركز حول إيقاع الجسد – الوجه الآخر للشخصيّة- وتفعيل انعطاف إيقاعي مهم يلتقي فيه التوازي الصوتي بالصورة الوصفية .

وفي قصته الموسومة بـ (الصور الأخيرة) يبقى إيقاع الجسد فعَّالا في مساحة ضيّقة يتداخل فيها إيقاع الشخصية وإيقاع اللون إذ يقول :

((عيناه بندولان يتراقصان بإيقاع رتيب ويحتويان المدى المترامي الأزرق الصافي كعيني طفل وليد أو عيني الديك ، تحاولان أن تبحثا عن غيمة ، أيا كان لونها ، بيضاء ، رصاصية ، سوداء ، ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد)) .

يقدم القاص هيثم بردى أنموذجاً إيقاعياً يستند في مرجعياته على آليات الصوت والصورة ، يتمركز فعله الإيقاعي – استهلالياً- حول حركة رتيبة (عيناه / بندولان) ، توحي بإيقاعي شديد التمركز حول نفسه ينتهي عند نقطة البداية ، في الوقت نفسه تعكس الحركة الوصفية الثانية نوعاً من محاولات الاحتشاد الحركي (تحاولان / تبحثان) للخروج من رتابة الإيقاع / رتابة الحالة إلى فضاء أكثر رحابة ، إلا أن حركتها البحثية (بيضاء / سوداء / سوداء) ، عبر تدرج لوني تستقر إلى ثبات إيقاعي (ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد) ، على النحو الذي يضاعف ويركز الحساسية الإيقاعية / دلالية وهي تأخذ مسارها نحو الوضع المأساوي و اليأس والاستسلام .



إيقاع التشابه وإيقاع التطابق :

أفاد إيقاع السرد من تقنيتي التوازي والتكرار – بوصفهما أكثر تجلياً ووضوحاً من تقانات الإيقاع الأخرى - على نحو واضح , وثمّ فقد أسهم الأخيران في تكوين البنية الدلالية للأول لما لهما من وظيفتهما النفسية تؤكد حضور الألفاظ المكررة والمتوازية ودورها التي يمكن أن تعد مفتاحاً من مفاتيح القصة .

تفترق تقنيتا ((التماثل((و))التطابق ((إلى حدٍ بعيد وتلتقيان إلى حدٍ ما لان "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي ، هو ليس "التكرار" بمفهومه الضيق ، لان الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل ، هو التطابق التام بين وحداته"( ) ، وقد أشار إلى هذا رومان ياكوبسون بقوله أن - التوازي تماثل وليس تطابقاً - ، وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد أشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة (//) ولم تكن على سبيل المثال (=) ، لذا يمكننا القول أنّ العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار هي علاقة تطابق وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح في حين يكون الانسجام في التكرار متطابق الصوت بدلالة مختلفة أحياناً ومتطابق الصوت والدلالة أحياناً أخرى .

ونلحظ في قصة (الأقاصي) حضوراً رحباً لكثير من تقانات التوازي التي تقوم على المماثلة الدلالية في سياق والمفارقة الدلالية في سياق آخر :

((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة المعزولة والغارقة في مستنقع النسيان))

تشتغل عضوية الإيقاع الصوتي السردي - بوصفها طبقة إيقاعية أولى - على نحو واضح في النص , والتي تتمركز في مستهلها حول بؤرة صوتية تكمن في توزيع التوازي بصورة منتظمة ، (المحنكون / المعجونون / يجزمون / يلهجون / يهجعون) ، بوصفها ضاغطاً صوتياً يستفز القراءة ويترك أثره الإيقاعي والدلالي – الواو والنون – بوصفهما لازمة إيقاعية تفرض الانتظام في اكتمال مقومات الوصف ، على النحو الذي يؤكد لهذه الطبقة – طبقة شيوخ القرية - حضورها السيادي الذي ينبع من دلالات كل متوازية من هذه المتوازيات على الصعيدين الثقافي والاجتماعي للقرية .

في القصة ذاتها يعمق القاص بوعي ثنائيات التوازي المتضادة ما يثير إيقاعاً استثارياً وتحفيزياً متوتراً ينجم عن توظيف هذه الثنائيات وتقابلاتها :

((نساء القرية المتزوجات ، اليافعات منهن والعجائز ، في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر كن يقذفن من وراء سواعدهن المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة والمليئة بالماء ، نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب)) .

يعمد أركام التوازي الذي يقوم على النواة وضدها إلى معاودة الإيقاع الذي يقوم على فكرة تكوين شعورين متنافرين يحفز عملية القراءة ويدهشها ، و يتحرك الإيقاع البصري للاشتراك في ثراء هذا الشكل الإيقاعي الرئيس – التوازي المفارقاتي – على النحو الذي يشغله إيقاع الصمت متمثلاً بالفاصلة (،) ، الفاصل بوقفته بين كل متناقضين ، وهي في سبيلها إلى تقوية وظيفة الإيقاع الدلالية لاسيما وهو تقدم إيقاعاً يقوم على دوران الفكرة في محيط محدد – الواقع القروي والمدونة اليومية للواقع الاجتماعي – برصدها لحركة طبقة مهمة من طبقات التشكيل السردي ، طبقة نساء القرية بتكثيف الصفات والحركات والتيار الضدي لهذه الصفات والحركات (اليافعات منهن والعجائز / في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر / الجرار الفارغة والمليئة بالماء) ، إذ يتحرك المناخ السردي نحو المناخ اللغوي والدلالي والإيقاعي ويمثله على نحو ممتاز مستثمراً دلالاته في تغير إيقاع السرد تغيراً ملحوظاً يتحرك مع الشخصية التي تتمثل بـ (نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب) ، وأثرها الإيقاعي .

في قصة (الصورة الأخيرة) ، يشتغل القاص على انتخاب مفردات تدور حول الماء ومشتقاتها ودوالها ، تمنح القصة مرتكزات تكرارية – سواء على مستوى الإيقاع أو الدلالة - يمكنها أن تشكل حركة تتأرجح في تنوعها الإيقاعي بشكل خاص ، (ماء / الماء / ارتواء / امتلأت / الفارغة / سطح الماء / أنغمر في الماء / الارتواء من الماء / الدموع / الغيث / القطر / السيل / الطوفان / تمطر ... الخ) .

يهيمن الماء ومرجعياته على النص بقوة وتورية وبساطة في فضاء الإنسانية ومن ثمّ تكون مهمة الماء صعبة فهو مكانٌ سرديٌ ظاهرٌ ومُلهمٌ وتزينٌ لمظاهرهم ، وهو صورة أخرى أعمق وأوعى من الظاهر هو سلسلة عميقة من الصور العنقودية العقدية على النحو الذي تؤكد حميميته وانعكاسه المروي بطاقاته وصيغه وأساليبه وتجلياته كلها في هذا المناخ ، إذ يرتبط الماء ارتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير .

ليس الماء - في أول تصور عنه - شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة ، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه إذ يمنح الأشكال الحاوية خيالاً باذخ التشكيل والتدليل ، في حين يصعب الإمساك بسيميائيته العامة في الكون السردي فمنه مادة السفر والاغتراب والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار ، يضم الثقافات





والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيداً نصيًّا ، يستوعب القاص هيثم بردى هذه الدلالات بصيغتها المتقاطرة الماضوية / الحاضرة ، التي تزيد من فاعلية التأثير مجسداً شعرية الظمأ بإيقاعات متنوعة ، قريبة من إحساسه ومن تلك الإيقاعات ، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعاً دلالياً في النفسٍ من خلال تكرار الحركة المائية لمفردات النص وتراكيبه ، فتولّد من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر الذي يقوم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنياً مرّة وتكراره بالشكل الصريح مرّة أخرى .

مكتبة البحث

الكتب :

١.تليباثي ، مجموعة قصصية : هيثم بهنام بردى ، المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية ، عام ٢٠٠٦، والصادرة عن دار ناجي نعمان عام ٢٠٠٨ ، دار الينابيع ، سوريا ، الطبعة الثانية ٢٠١٠.
٢.جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١ .
٣.السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً:علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات ، الطبعة الأولى،١٩٩٢.
٤. فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة ، محمد يونس صالح ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣.
٥.فن القصة : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٦.
٦.في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية : د.احمد الزعبي ، دار الأمل ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦.
٧. قضايا الشعرية: رومان ياكبسون ، ترجمة ، محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨، ١٠٣.
٨.المغامرة الجمالية للنص القصصي ، سلسلة مغامرات النص الإبداعي ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ .
٩.نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

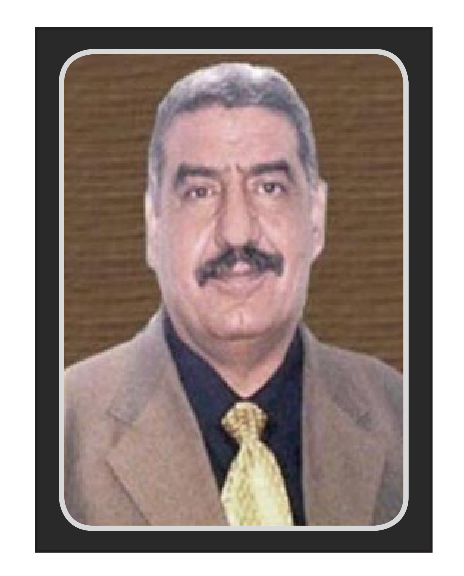
البحوث :

١.فضاء القرية ، الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي : د. محمد صابر عبيد ، (بحث) ضمن الدراسات الملحقة بـ (تلبياثي) .
٢.في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي ،(بحث) حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، العدد (٣٢)، تونس ١٩٩١، .
٣.منازل الغرق ، من فضاء الماء إلى بلاغة العقدة : محمد يونس صالح ، (بحث) ضمن كتاب ، تجلّيات القصيدة ، من فضاء التجربة إلى مِعمار النص ، قراءات في شعر محمد مردان ، إعداد وتقديم ومشاركة ، د.خليل شكري هيّاس .

محمد يونس صالح : كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل







الحوارالحضاري مع الآخر في رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر):

د.فاضل عبود التميمي
جامعة ديالى

تريد هذه الدراسة أن تقرأ بمنهجيّة تحليليّة تعنى بالمضمون السردي رواية الكاتب العراقي سعد محمد رحيم: (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) الصادرة عند ارفضاءات :عمّان ٢٠١٢ م ، لغرض الكشف عن تمثيلاتها السرديّة لثيمة مهمّة سابحة في فضائها أعني: (الحوارالحضاري مع الآخر) الذي بدت دلالاته ظاهرة في الحوارات التي دارت بين بطل الرواية العراقي (سامر)،ومجموعة من الأوربيين التي اشتملت على رؤى سياسيّة: ثقافيّة يمكن للباحث أن يقف عندها ليقدّم تصوّرا واضحا عن طبيعة العلاقة الرابطة بين الشرق بالغرب.

و(الحوارالحضاري) حقيقة ثقافيّة: سياسيّة لها جذرها الذي يمتد إلى أوائل السبعينيّات من القرن العشرين التي شهدت ولادة مفهوم (الحوار العربي الأوربي) الذي انبثقت آلياته على أثر قيام حرب تشرين الأول ١٩٧٣ بين العرب، والكيان الصهيوني، فقد بادرت السوق الأوربيّة المشتركة، وجامعة الدول العربية إلى أن تجد صيغاً للتفاهم فيما بينها بدفع من ثلاثة عوامل:اقتصادية، واستراتيجية، وسياسية(١).

فهو من المفاهيم الحديثة التداول في الأدبيّات السياسيّة ،والثقافيّة إذ لم يرد في المعجمات السياسيّة،ولا في ميثاق الأمم المتحدة ،أو في الاعلان العالمي لحقوق الانسان(٢)،ولكنّه من حيث البنية ،والتشكيل فرض نفسه بوصفه (مصطلحاً) جديداً له علاقة بجملة التحولات السياسيّة، والثقافيّة التي بدأت تستقطب عناية الباحثين، والدّارسين، والإعلام.

و(الحوارالحضاري) بآليّاته، ومجموع خطاباته يشتمل على رؤى سياسيّة ،وأخرى ثقافيّة ذات طابع فكريّ منظّم يحيل على متطلبات حضارية فرضتها طبيعة المجتمعات التي تريد أن تتعايش على الرغم من اختلافاتها الثقافيّة،والإثنيّة في عالم اليوم ،وعادة ما يجري هذاالحواربين الأفراد ،والمؤسسات ليمثّل نمطا من التفكير المتعارض الذي يجري تحديده مسبقا في مؤسسات أعلى ،حتى الأفراد الذين لا ينتمون إلى مؤسسات سياسيّة ،أو منظمات مجتمعيّة فإنّ مرجعياتهم الخاصّة تتولى توجيه خطاباتهم ،ووسائل اتصالهم بعقل الآخر.

و(الحوار الحضاري)ثيمة استطاعت رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر)تمثيلها،وتحديد أبرز منطلقاتها لتشير إلى حالة متخيّلة





تستند إلى الحوارات التي تجري بين اثنين، أو أكثر تتناول شتى الموضوعاتالتي تظهر الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس(٣)،وهذاما كان واضحاً في الحوارات التي كان (سامر)قد أجراها مع (كلوديا) ،و ومجموعة السيّاح الغربيين التي بمجموعها تحيل على نمطين من التفكير،أو نمطين من التوصيف الذي يجمع بين عالمين متناقضين:عالم الشرق ببراءته المعروفة ،وفهمه الخاص للحياة،وعالم الغرب بقوة آلته الاقتصاديّة ،ونفوذ سلطته السياسيّة ، ونقده الحاد للذات .

ففي غمرة العلاقة الإنسانيّة التي جمعت بين(سامر)،و(كلوديا) أراد الأول أن يعبّر عن جملة إحساساته التي تشكّلت في ذاته اتجاه فتاة أوربيّة جميلة وجدها مصادفة في تونس وقد بادلته المودّة فلم يجد عبارة أدقّ من قوله:((كم أنت رائعة جنتي))،بوغتت الأيطاليّة بعبارته:((وطاف في عينيها ظل حيرة، وقلق))،امتد بينهما صمت طويل قبل أن تفاجئه بسؤال محيّر:

-أتراك أنت الآخر جئت غازيا

-غازيا ؟!ما الذي يجعلك تقولين هذا؟

وضَحكتُ بارتباك وقلتُ:

إن كنت تلمحين لمصطفى سعيد في رواية:(موسم الهجرة إلى الشمال)فلست أسطورة مثله ،وهو أقوى مني ..أنا إنسان بسيط أبحث عن الدفء في صقيع أوربا ،وأحسبني وجدته بعينيك، فتضحك وتقول شيئاً عن الشرقي ،فأقول:لو تنسي هذا التحديد المفبرك فنعود لطبيعتنا بشرا على كوكب واحد ،فتضحك ثانية وتقول: أمزح معك لا تأخذ كل ما أقوله بحساسية زائدة،وتقبّل خدي، أقول: لم أفكر بالثأر ،لست أبغي إلا التفاهم،ولا أمثّل إلا نفسي))(الرواية:٣٥،٣٦).

يحيل النصّ السابق من الرواية على جملة من التعارضات المفاهيميّة التي تشكّل أساساً لثقافة (كلوديا)،و(سامر)، فسامر بشرقيّته العذبة أراد أن يصف كلوديا بالجنّة بوساطة النداء المحذوف الأداة ،وهو ما لم تستسغه ثقافتها التيلم تعهد مثل هذا النداء فأوَّلتهتأويلا جنسيًّا يفضي إلى الموت حين وضعت نفسها في موقف(الإنكليزية: جين مورس) التي ماتت بسبب (مصطفى)، بمعنى أنّها رفضت أن تكون ضحيّة (غزو) سامر كما كانت قريبتها ضحية غزو السوداني (مصطفى سعيد) بطل الروائي الطيّب صالح في رواية:(موسم الهجرة إلى الشمال).

استدرك سامر لكي يجرّد ذاته من الشهوانيّة المدمّرة لذات الآخر مقترحاً الرجوع إلى الطبيعة الإنسانيّة التي لا تقيم وزناللأخلاقيات التي تستلب ذوات الآخرين بعيدا عن الحساسيات الزائدة ... تستجيب(كلوديا) نفسيّا لتؤكد اقترابها منه ، فيكون سامر أمام اعتراف خطير يبنى على ردّ التهمة التي لم يرتكبها !،فهو إنسان لا يبغي في علاقته معها إلا(التفاهم)،ولا يمثّل في هذا الكون (إلا نفسه)،وللدراسة أن تسأل عن أيّ تفاهم يتحدّث سامر؟، أهو تفاهمه مع كلوديا،أم تفاهمه مع محيطها الثقافي، والسياسي؟،ولماذا أراد أن يؤكّد لها أنّه لا يمثّل إلا نفسه؟، أكان في موضع الدفاع عن نفسه ،أم عن حضارته؟،أم عنهما معا ؟.

هذه السؤالات لا تجيب عنها الرواية تصريحاً ،إنّما تركت الإجابة عنها تلميحاً ،وتأويلاً ،فسامر المنهزم من وطنه، ومن محيطه العربي إلى إيطاليا لا يمكن أن يكون منتصراً في حواره الناقص مع كلوديا، فقد بدا أمامها ناقص الحجّة،يتخندق وراء كومة قش لا تقيه شر الدفاع عن نفسه، تحاصره الغربة، وتزدحم في عينيه الإشكالات، وينقصه إثبات وجوده.

وحين التقى (سامر) بـ(البرتو) والد (كلوديا) الذي كان لطيفاً شديد الثقة بنفسه، وفيه استعلاء رجال الأعمال كان الحوار بينهما يأخذ طابعا ثقافيًّا،واضحاً أفضى إلى بروز مصطلح(الآخر) للإشارة إلى الشرقيّ البعيد ذي الثقافة المختلفة المدجّجة بالبؤ سالمعرفي،الشرقيالذييعيشفيعصور التأريخالغابرة.

من هناتساءل(سامر)وقدوجّهسؤالهإلى(كلوديا)،ووالدها:((هل أنا مَعْجَبَة آخر))(الرواية:١٢٢)،مستعيراً العبارة من مقدمة كتاب الاستشراق لإدورد سعيد(٤)، للإشارة إلى أهمّ التصورات الاستشراقيّة التي تجسّد علاقة القوة، وممارسة السيطرة في مفهوم (المَعْجَبَة)،والاستعراض حيث يكون موضوع القوّة :(الأدنى والمستضعف) مادّة استعراضيّة صامتة على المسرح تمثّل استعراضيتها نمطاً من العقوبة التأديبيّة التي يمارسها المستعرِض:(الأعلى :الأقوى) بحق الأدنى لتصبح تجسيدا لقوّته،وسِيادته التي لها القدرة على تقديم(مَعْجَبَة) أي فرجة مثيرة،ومفرطة.

تعتذر (كلوديا) من دلالة المصطلح بعد أن تدرك أنّ (سامرا) يعيش محنة (الأدنى)،وصراعه النفسي،والحضاري مع الأعلى،وهي من حيث لا تدري تعيش غطرسة (الأقوى)،ولهذا تستدرك:((أقصد من هناك))(الرواية:١٢٢)،أي من الشرق مكان (الآخر)،وقد علّق (البرتو) على دلالة المصطلح الأخير بعد أن علم أنّ رواية (سامر) التي هو بصدد كتابتها تتحدث عن:((نحن..والآخرون..أو أنتم))(الرواية:١٢٣) ،قائلاً :((أعلم يا صديقي أنّ هذه معادلات عتيقة يتاجر بها بعضهم من أجل مصالح ،وحروب قادمة، حروب دائمة))(الرواية:١٢٣)،وحين يردّ (سامر) أصل المصطلح إلى ماكنة الصناعة الثقافيّة: الغربيّة يوافقه (البرتو) ،ولكن بعد أن يستنجد بمقولات (العولمة) إشارة منه إلى انتفاء دلالات المصطلحات الغربيّة القديمة التي سماها(معادلات عتيقة) واستبدالها بمصطلحات أكثر الماعا وشاعريّة، يقول (البرتو):((العالم يتجه اليوم بالضد منها- يقصد المعادلات العتيقة ومنها :الآخر- سيكون عالم المستقبل واحداً ..سوقاً واحدة كبيرة للجميع فيها الفرصة ذاتها))(الرواية:١٢٣) ،وحين يَعُدّ (سامر) كلام (البرتو) السابق (يوتوبيا) في إشارة واضحة إلى اختلافهما الثقافي، وطرائق التفكير عندهما،لا يتوانى (البرتو) عن التصريح بايديولوجيّته





التي تتقدم قناعاته الكاشفة عن رأيه بـ(سامر) وحضارته: ((أنا أثق بالعلم فهو كفيل بالإطاحة بالمعادلة اللعينة تلك بشرط أن تكونوا أنتم قادرين على الانخراط في اللعبة))(الرواية:١٢٤).
عن أي لعبة يتحدّث (البرتو)؟،لعبة السياسة التي صار الإنخراط فيها يشكّل لغزا متعدّد القراءات؟، أم لعبة اجتراح المصطلحات ،وإشاعتها، وإعادة انتاجها في عالم يتجه بقوّة الإقتصاد نحو مستقبل يعُدّه (سامر) مضبب الرؤية؟.
إنّه يتحدّث عن لعبة الإنخراط في ثقافات المجتمع الغربي ،و الدخول إلى عتبات مجتمعاته برغبة اللحاق بـ(الآخر)،واكتساب سمة الحضور المعلن في العصر،وحين يسأل(سامر) كيف؟،يجيء الجواب محمَّلا بصراحة الغربي الناقد:((أنتم تتعاملون مع العالم ثوابت أكثر مما تتعاملون معه متغيرات ،أمّا نحن فنفعل العكس ولهذا ربما ،أو لهذا السبب ترانا أكثر مرونة ،وقدرة في السيطرة على مقادير الأمور))(الرواية:١٢٤).
يكشف الحوار السابق عن الإيديولوجيا التي تتحكم في عقل المنتصر، والمنهزم معا ،فـ(سامر) المنهزم لا يستطيع إلا أن يردّ التهم التي وجهت إليه ،أو إلى حضارته التي صارت (فرجة) الآخر في عالم لا يعرف الثبات في السياسة ، والإقتصاد ،والعلم ،عالم يتجه بقوّة نحو التكامليّة الحياتيّة التي لم يدركها سامر، ومجتمعه الذي يرزح تحت ظل سكونيّة المنهزم أبدا، و(البرتو) يستبدل المصطلحات الغربيّة القديمة بالإحالة على ما تقدمه العولمة من صورة جديدة للعالم الموحّد ذي السوقالواحدةالكبيرةالمفتوحة للجميع عابرة الخرائط والقارّات.
ويصل الحوار قمّة صراعهالنفسي بين (كلوديا)، و(سامر) حين يبادر الأخير إلى تقديم أوصاف حسيّة لفتاته،وكأنها فتاة شرقيّة ترضى بأن تنعت بألفاظ جميلة مجرّدة من حدود الصدق، والواقعيّة،يقول (سامر) موجّها الكلام لها:((مثل البحر عيناك كلوديا ،أرى فيهما السحر أحياناً، وأحياناً أرى الهول زرقة متألّقة لكنها منذرة ،وغامضة تغري بالمغامرة))(الرواية:١٤٦) ،(كلوديا) لا تبالي بهذا الإنشاء المحض الذي تعلمه(سامر) في المدارس الثانويّة ، فتردّه إلى مصدره قائلة :((أنت مجنون يا سامر..تريد أن ترى تاريخ الغرب فيّ ..هذا ظلم.. إنّك بدل أن تصنع جسرا تحرق المراكب،وتعلن الحرب))(الرواية:١٤٦).
ويكشف الحوار أيضاً عن فجوة كبيرة تفصل بين ثقافتين متقابلتين لا تناظر بينهما: ثقافة (سامر) التي تعتاش على الماضي ،والإنشاء المجرّد من حدود التحقق، والمطابقة،وثقافة (كلوديا) المنفتحة غربيّا على كلّ الاتجاهات التي ترى في (سامر) شخصيّة قلقة لا تقوى على الفصل بين الانسان الغربي ،ومؤسّساته السياسيّة ،ولا تريد أن تنسى الماضي ولهذا؛ ترى في (سامر) إنساناً لا يرغب في إقامة جسر من التواصل معها، ومع منجزها الحضاري، فهو كما ترى:لا يفكر إلا في ذاته ،واشعال الحروب الخاسرة في اشارات تدلّ على انهيار صورته في عيني (كلوديا)،واختلافها الثقافي والنفسي معه.
وحين يصل الحوار من جانب (سامر) إلى ذروة الطعن في الحضارة الغربيّة التي رأى أنها فضلاً عن مزاياها الرائعة فأنها حاذقة في صناعة الموت حتى أنها فاقت في هذا الحذق كلّ الحضارات(الرواية:١٤٨) ،تنتفض (كلوديا) لحضارتها ،وتدافع ببنية العقل الأوربي الجامح: ((تبًّا سامر ..أنت تضجرني..خلتك مختلفاً ..أنتم الشرقيون مصابون بمرضين مزمنين لا شفاء منهما..الهيام بالماضي ،والسياسة..لا تكفون عن الحديث فيهما))(الرواية:١٤٨).
والحق أنّ (سامراً)،و(كلوديا)،و(مايكل: الضابط الأمريكي الذي أطلق صاروخه اللعين الذي من ذراته أصيبت حنان بمرضها المميت)،و(نيكول: صديقة مايكل)، و(روبرت)،و(كاترين):أصدقاء مايكل، ونيكول خليط من العرب، والايطاليين، والامريكان يمثّل بؤرة ثقافيّة تريد أن تتفاهم فيما بينها لغرض صياغة مشروع تفاهم ،لكنّ المشكلة أنّهم جميعاً مصابون بهوس الدفاع عن حضاراتهم ،متمسكون بايديولوجيا ليس من السهولة تغييرها: ((يحمل كلّ منا جرثومة تأريخه، ويجد نفسه في مواجهة مرتقبة حامية غير ضرورية ،ربما مربكة ..تأريخ ليس بالمقدور التخلي عنه، أو نسيانه)) (الرواية:١٥٨) ،وكان الأجدر بكلّ واحد منهم أن يتخلى عن جزء من الماضي لكي يكون الحاضر متاحاً للجميع،ولهذا فَقَدَ الحوار جزءا أساسيّا من بنيته، أعني التكافؤ.
ويكشف الحوار الذي جرى بين(سامر)،والطيار الامريكي(روبرت) الذي أسهم في الحرب الامريكيّة علي العراق ١٩٩١م عن بعد الشقّة بين عقلين متباعدين ينظر كلّ واحد إلى الآخر على أنّه عدو محتمل:
((-روبرت، أجل ..كنا ننفذ الأوامر..يحددون الأهداف، ويقولون لك،اطلق
-ويموت البشر
- آسف مستر سامر ..إنها الحرب بقوانينها الغبية ،أن تقتل ،او يقتلك من لا تعرفه،هل حاربت يوما؟))(الرواية:١٦٥) .
أمّا الحوار الذي جرى بين (سامر)،و(مايكل) فلا يختلف عن الحوارات السابقة ،(سامر) يتشبث بحقائق الأرض التي جعلت العراقي ضحيّة مرسومة القدر،و(مايكل) يتفوه بخطاب تنهض من بين سياقه دلالات الحقائق المرّة:((يقال إنّكم أمّة مغرمة بإلقاء تبعة خيباتها على الآخرين ،وتتخيّلون سيناريوهات، ومؤامرات تحاك ضدكم ،وكأن لا شغل للغرب سوى التفكير بتدميركم))(الرواية:١٨٦).
ما قاله(مايكل) ينزل كالصاعقة على رأس (سامر) الذي لا حيلة له إلا أن يقرّ بخواء الذاكرة التي ينتمي إليها ،فهي على ما رأى محطّمة لا صلة لها بمكوّنات الثقافة المعاصرة:(الوعي التاريخي)،و(التعلّم)،و(جوهر النقد)،يقول:((ما تقوله صحيح إلى حدّ ما ، ما نفتقر إليه هو التعلم من التأريخ ،ومراجعة النفس،وروح النقد الذاتي))،(الرواية:١٨٦)،ولكنّه والحال هذه لا يستطيع أن يبرّئ الآخر ممّا حدث:((الغرب كذلك ليس بريئا))(الرواية:١٨٦).



لقد وضع الحوار (سامراً)،و(مايكل) أمام لحظة التصارح التي تفضي إلى كشف الحقائق الملتبسة التي تشير إلى بنية الانقطاع التي تحكم العلاقة بين الطرفين،بعيدا عن بنية الاتصال التي تتيح التقارب،والتفاهم، والاتفاق.

يقول (مايكل)مؤكدا بنية الانقطاع نفسها:((أشعر أنّ ثمة انقطاعا في التواصل بيننا، وبينكم ..كما لو أنّ أحدنا لايفهم الآخر ،كان اختلافا محزنا بين الجهتين في طريقة التفكير ،ورؤية العالم ..أتراه سوء فهم مزمن لا سبيل إلى تخطيه؟)) (الرواية:١٨٦)

.

الحديث عن(الانقطاع)،و(والتواصل)،(وفهم الآخر) جزء أساسيّ من اشكالات (الحوار الحضاري) ،وموضوعاته الملتبسة في عالم اليوم، وكان (مايكل) قد تحدّث بلغة العارف الذي يرى أنها-الاشكالات- حين تضاف إلى مشكلة اختلاف الأمم في:(طريقة التفكير)،و(رؤية العالم)فإن الحوار يصل إلى طريق مسدود، يجيب (سامر) وهو يشير إلى وجود (صدع) يبدأ من اللحظة التي يشرع فيها أحدهم بتمييز الآخر، أو إعادة خلقه في تصوّر ما،وفي قولبته، والحكم عليه مسبقا، لكنّ (مايكل) لا يفهم الكلام السابق على ما فيه من دلالة واضحة الأمر الذي يدفع سامرا إلى أن يقول:((الشرق الذي في ذهنك صناعة غربيّة خالصة ..أتعرف البروفيسور إدوارد سعيد؟))،يجيب(مايكل) بالنفي ،ليعقّب (سامر) علينا أن نقرأ ..أن يقرأ أحدنا الآخر ..عليك أن تقرأني لتثبت براءتك إن كنت بريئاً حقّا(الرواية:١٦٨، ١٦٩).

إنّ احتماء(سامر) بخطاب البروفيسورإدواردسعيد كشف عن تراجع إيديولوجي آخر،فهو في حواراته مع(الأعداء:الأصدقاء) عاجز عن صوغ خطاب مقنع يدرأ فيه حجج الآخرين؛ولهذا يلجأ إلى الاحتماء بالخطابات المستعارة التي ينكرها المحاور الآخر.

يصل الحوار بين(سامر)،و(مايكل) إلى طريق مسدود بسبب سوء الفهم المتبادل بين المتحاورين،فيقول (سامر):((ها إنّنا وصلنا إلى طريق مسدود))(الرواية:١٧١) ،ليقول (مايكل):((أشعر أنّ خيطاً ما مقطوع بيننا ،كما لو أنّ كلا منّا يفكر بطريقة مختلفة.. أهو اختلاف الرؤية، أو اختلاف التجربة، أو اختلاف المعايير والقيم ،أو هذا كله؟من يدري))(الرواية:١٧٤).

ما قاله (مايكل) يشكّل فهما متقدّما لدواعي الانقطاع بين الطرفين، أي بين الشرق والغرب ،فاختلاف الرؤية يقود الى اختلاف في فهم التجربة ،واختلاف في فهم المعايير، والقيم التي تتحكم في طبيعة العالمين،وفي النهايةيجرُّ الحوار(مايكل) إلى الاعتراف الصريح :((لست بريئاً من تهمة القتل)) (الرواية:١٧٧)،والإعتراف بدوره يقوده بشجاعة الغربي إلى الاعتذار:((أعتذر منك لأنني أطلقت صواريخ،وقنابل على بلدك، وتسببت في قتل أناس من أبناء شعبك...فلتغفر لي.. وليغفر لي ولك الربُّ(الرواية:١٧٨) .

ينطلق (مايكل) في اعتذاره من فلسفة ماديّة لاتخلو من براغماتية،فـ(الاعتراف) ،و (الاعتذار) اللذان ظهرا بوضوح في خطابه الحواري هما جزء من ثقافته التي تربّى عليها, وهي تتيح للإنسان الاعتراف بالذنب ،والاعتذار للحصول على غفران الربّ.

ولكي يُظهر الساردُ (مايكل) في صورة (المغتفِر) التي تكشف عن انسانيّته المنفتحة على حبّ (الآخر) ،فإنّه وضع على لسانه طلب المغفرة مزدوجاً : له، ولـ(سامر) أيضا، كناية عن تنوّره الذي يُعنى بالإنسان أيّ كان .

في مقابل صورة الاعتراف، والاعتذار التي قدمها (مايكل)، ماذا قدّم (سامر) من خطاب؟،(سامر)ينطلق دائماً من رؤية ثقافيّة: روحيّة ،هي رؤية كلّ شرقي يتوخى الحفاظ على هويته ، والافادة من منجز(الآخر)،بعيداً عن لغة(الاعتراف)،و(الاعتذار) التي لا تنتمي إلى ذاكرته الذاتيّة ،والجمعيّة، فضلا عن أنّ حياته التي عاشها تحت سلطة المعاناة جعلت منه إنساناً شبه مشلول ،وعاطلاً... حتى أنّه في أجمل أيامه الإيطاليّة لم يستطع أن يكمل مشروع (رواية) عمره التي عاش من أجلهالتبقى مبعثرة في وريقات قليلة يحملها أنّى كان.

إنّ اختلاف الرؤيتين المنطلقتين من تركيبتين حضاريتين مختلفتين جعل الحوار معقدا ،وأدّى بالنتيجة الى انقطاعه لسبب بسيط يتعلق بتمسك كل طرف بأصول ثقافته، وهذا ما بدا واضحاً في حوار(سامر)،و(مايكل) الذي ينطلق في حواره مع (سامر) من نقطة يتجاوز فيها العامل الثقافي لـ(سامر) رغبة منه في إعادة تنظيم حياة (سامر) الثقافية ،والسياسية، أمّا الأخير فرأى في حوار (مايكل) مشروعاً جديدا للصدام مع الحضارة الغربيّة غرضه فرض ثقافة الغرب ،أي خلق هيمنة جديدة هي هيمنة (العولمة) بلا شك بآلياتها التي تتجاوز الأطر ،والكيانات الجغرافية، والسياسية، إلى فضاء منفتح على العالم.

وبعدُ:

١-حاولت رواية:(ترنيمة امرأة.. شفق البحر) أن تمثّل أدبيًّا نمطين من الأفكار القائمة على رؤيتين مختلفتين:

الأولى:أفكار (سامر) التي تتركّب من سياقات سرديّة تنتمي إلى الماضي ،لتلتصق بفضاءالوطن على الرغم من كلّ الإشكالات التي رافقت وجوده داخل العراق وخارجه.

الأخرى:أفكارالشخصيّات الغربيّة بدءا من (كلوديا)،وانتهاء بـ(مايكل) التي تتعامل تعاملا حقيقيّا مع الواقع الذي يستند إلى المصالح ،وقيم العلم ،وهي التمثيل الأصعب في الرواية الذي اقتضى من المؤلف أن يلمّ الماماً تامًّا بالثقافة الأوربيّة ليسكبها على الصفحات ،ولاسيّما الثقافة الإيطاليّة التي شغلت جزءاً مهمًّا من الرواية بدءاً من أسماء الشوارع، وانتهاء بأسماء المطاعم ، وماتقدم من أكلات.

٢- تؤكّد (خاتمة الدراسة) الطبيعة الحجاجيّة التي ظهرت ملامحها في الخطاب الحواري الذي ميّز الرواية لاسيّما ذلك





الذي يعنى بقضيّة (الاستشراق)، و(الحوار الحضاري)فإنها-الخاتمة- تلفت النظر الى أنّ حجاجيّة الحوارات في دلالاتها الخاصة،والعامّة ليست من نتاج (سامر)،و(كلوديا)،و(ماي كل)،و(نيكول)، و(روبرت)،و(كاترين)، إنّما هي خطابات تمّ انتاجها، وأعِيد تسويقها في المجتمعات التي ينتمي إليها المتحاورون ،وإن المحاوِر لا سلطة له على خطابه ؛لأنه في حقيقة الأمر يمارس نَقل الحجج ليشيع تداولها ،وليست له القدرة على إنتاجها بما يخالف المرجعيات التي ينتمي إليها.

٣- وجود إشكاليات تسهم في الفصل بين حوار الحضارات ،بما تشكّل مانعاً حقيقيًّا يدرأ التفاهم، والإنسجام الإنساني ليدفع مفاصل الإختلاف نحو التغليب الأيديولوجي القائم على أحاديّة (الأنا) التي تنكر مزايا (الآخر)،وتعمل على إعلاء سلطتها المعرفيّة القائمة على ثنائيّة التابع: المتبوع.

٤-وجود أزمة تعتلي ذاكرة المثقف العراقي، وأخرى تنمّط ثقافته بما يجعلها عبءا ثقيلا على حاضره، فـ(سامر) ليس نبتا شيطانيّا في خارطة الثقافة العراقيّة المعاصرة ،إنّما هو حالة تتشظّى نسقيّا لتكتب تداولها على جدار أزماتنا المعاصرة .

الإحالات:

١- ينظر: الحوار العربي الأوربي :هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد :٣٠٥،٣٠٦.

٢ - ينظر: رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات :ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات:عبد العزيز التويجري:دمشق:٢٠٠١: ١٧،وينظر:صدام الحضارات لهامتنغتون :دراسة جيوبوليتيكية:مركز كردستان للدراسات الاستراتيجيةالسليمانية:٢٠٠٧: ١٥١.

٣ - ينظر:المعجم الادبي:جبور عبد النور:دار العلم للملايين:بيروت:١٩٨٤: ٩٤.

٤ - ينظر:الاستشراق...:٣.

٨-المصادر والمراجع:

١-الاستشراق: المعرفة، السلطة ، الانشاء: إدوارد سعيد: نقله إلى العربية: كمال أبوديب: مؤسسة الابحاث العربية: ط ٢: ١٩٨٤.

٢-الحوار العربي الأوربي :هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد .

٣-رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات :ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات: عبد العزيز التويجري: دمشق:٢٠٠١.

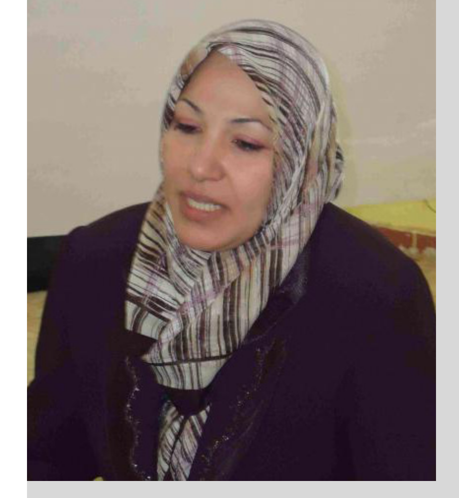
٤-صدام الحضارات لهامتنغتون :دراسة جيوبوليتيكية: مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية السليمانية :٢٠٠٧ .

٥-المعجم الادبي: جبور عبد النور: دار العلم للملايين: بيروت:١٩٨٤.





النقد الألسني واشكاليات التطبيق في الشعر



د. لمى عبد القادر خنياب
كلية الآداب / جامعة القادسية

تكمن الاشكالية النقدية في كيفية التعامل مع النص الأدبي ، فتظهر من خلال صراع قطبين : الأول يقصر جهوده على العلاقات الداخلية للنص بعيداً عن دلالة النص ، في حين يُعنى الثاني بالعلاقات الخارجية للنص بعيداً عن بنية النص .
تمثل المناهج النصية : الفنية و الانطباعية ، و الجمالية ، والظاهراتية ، و الألسنية ، وما بعد البنيوية القطب الأول .
في حين تمثل المناهج السياقية : الاديولوجية ، والنفسية ، والرمزية ، والتاريخية القطب الثاني .
سأقصر بحثي في هذه الأوراق على القطب الأول ، المتمثل بالمناهج النصية التي تتفق في رؤيتها المركزية : بأن موضوع الأدب هو الأدب نفسه ، وبأنه " فن لغوي ، بمعنى أن اللغة مادة الأدب(١) " .
مما يسوغ الاهتمام بالنسيج اللغوي للنص الأدبي ، فيرى اللسانيون أن الأدب مجموعة من الجمل النحوية قابلة للوصف على عدة مستويات : (صوتية ، وتركيبية ، ودلالية) .
بدءاً من هذه المقدمات تطرح هذه الورقة سؤالاً في جدوى تعدد المناهج النصية ولاسيما الألسنية ونظرياتها على الرغم من انطلاقها من مقدمات تكاد تكون متماثلة .
ولا شك أن هناك فرقاً واضحاً في المناهج النصية على مستوى التنظير فلكل نظرية جذورها الفلسفية ومحتواها المعرفي المغاير إلى حدٍ ما ، لكن هل يبقى هذا الفرق واضحاً حين تنزل هذه النظريات مُنزل التطبيق و الإجراء ؟
لا أريد أن أقدم النتائج ، لكن سأرصد أبحاثاً اعتمدت نصوصاً متشابهة ، وقد وقع الاختيار على نصوص السياب الشعرية ، وتحديداً قصيدتا : أنشودة المطر ، والنهر والموت .
وسنعمل على قراءة هذه الأبحاث التي اعتمدت مناهج نصية مختلفة ؛ لنتبين مدى اختلاف الإجراء ، وهل أفضى اختلاف الإجراء إلى اختلاف في دلالة النص ؟





قراءتان بنيويتان في قصيدة (النهر والموت) للسياب

ينطلق المحلل البنيوي من بنية النص الأدبي على أنه جملة قابلة للوصف الألسني ، وهو على ثلاثة مستويات : (صوتي ، تركيبي ، دلالي) . وفي ضوء هذا الفهم يجري عمل البنيوي في تحليل بنية النص الأدبي على وفق هذه المستويات بالنظر إلى العلاقات بين هذه المستويات . إذ يرى رولان بارت بأن القصة مجموعة من الجمل ، أما تودوروف فيرى بأن القصة " ليست أكثر من مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة (٢)" .

إن اللغة التي كانت منطلقاً للبنيويين وانغلاقهم على النص جعلتهم يقولون بـ " موت المؤلف ، وانغلاق النص وإقفال الرسالة وقطع الشفرة ، وإخراجها من الزمان والمكان والتاريخ التي هي أبرز شطحات البنيوية (٣) " .

ورفضهم لوجود نظام ثقافي يحكم النظام الأدبي(٤) .

وسنتبيّن كل من هاتين الركيزتين ، ومدى توافرهما في النقد البنيوي عند النقاد العرب ، متمثلاً بعمل كل من الدكتورة خالدة سعيد ، والناقد سعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة (النهر والموت) للسياب .

وتعد الدراسة الأولى للدكتورة خالدة سعيد الموسومة بـ(الحركة والدائرة) دراسة رائدة في البنيوية العربية بلحاظ تاريخها (١٩٧٨م) .

تُفتتح الدراسة بمهاد سياقي تفصّل فيه الناقدة العلاقة بين الفعل الشعري والفعل الثوري مسلطة الضوء على المكانة الشعرية للسياب والمناخ الاجتماعي والسياسي الذي يلف عالمه ، الذي دفع به إلى الثورة على التقليد الشعري(٥). وقد خدم هذا المهاد النظر إلى نص القصيدة موضع التحليل ، وبهذا تكون د . خالدة سجلت أول خروج على اشتراطات البنيوية ، وهو الانفتاح على الخارج نصي .

وقد قسمت دراستها على محورين أساسيين : الأول حول هندسة النص ، تضمن مفاصل ثانوية هي : ١- انطباعات أولية عن النص

كان أولها تكرار لفظ بويب ، وإيحاءه بجو طقوسي حين تكرر بشكل منتظم بصيغة النداء مما دفعها إلى تقسيم القصيدة على مقاطع بحسب تكرار بويب ، الذي يتواءم مع تحولات الضمير من الخطاب إلى التكلم فكانت ثلاثة مقاطع : الأول يتمثل بالأبيات (١- ١٠) ، والثاني يتمثل بالأبيات (١١-٣٤) أما الثالث فيتمثل بالأبيات (٣٥-٥١) .

أما المفصل الثاني فقد خصته برصد الحقل الدلالي المهيمن وتحولات الهيمنة بحسب المقاطع ، ففي المقطع الأول تظهر هيمنة ألفاظ الطبيعة (الماء) على ألفاظ الإنسان ، أما المقطع الثاني فيرصد حضوراً متزايداً لحقل الإنسان على الطبيعة ، على حين يتراجع حضور الطبيعة في المقطع الثالث إزاء حضور الإنسان .

وقد رصدت هذا بجدول أحصى مجموع تلك المفردات . مما يخلص إلى تحرك القصيدة بين قطبين : (الإنسان والطبيعة) ، ثم تتحول إلى رصد الأفعال في نسيج القصيدة وتحولات الضمير معها فيهيمن على الأبيات (١-٧) أفعال بصيغة الغائب ، وتطلق الناقدة صفة الأفعال الزوالية أو السديمية على أفعال هذا المقطع .

أما في الأبيات (٨-١٠) فينتقل مسرح الأحداث إلى داخل الإنسان متوائماً وظهور ياء المتكلم فيها ، فيظهر قطب الإنسان إزاء قطب النهر .

ثم تهيمن أفعال التمني على الأبيات (١١-١٥) فتنقل الأحداث إلى حيز الحلم الطفولي مع ازدياد واضح في ضمير المتكلم فيها .

ويظل النهر مسرحاً يستقطب الأحداث في الأبيات (١١-٣٤) حتى نصل إلى الأبيات (٣٥-٤٦) فتراها معبرة عن الحس و الوعي (أستقر ، أنام ، أرهف ، أحس ، يدلهم ، يشق ، يشعل) وأفعالها هذه مسندة إلى ضمير التكلم غالباً .

ثم يتطور الحال في الأبيات (٤٧-٥٠) إذ تهيمن أفعال المبادرة و الايجابية و الفاعلية (عدوت ، أعضد ، أشد قبضتي ، أصفع القدر ، لأحمل العبء ...) .

البيت (٥١) يتمحور على الفعل (أبعث الحياة) الذي يحول الموت انتصاراً .

وعلى الرغم من هذه التفصيلات في قراءة الأفعال في النص إلا أنني أرى بأنها ذات حركة ثالوثية : (١-١٠) أفعال زوالية و النهر مسرحها ، (١١-٣٤) أفعال إنسانية (حلمية) الإنسان مسرحها ، (٤٧-٥١) أفعال المبادرة الإنسانية والفاعلية .

وبعدها تسعى إلى رصد العلاقات وتحولاتها في النص . فتكشف قراءتها عن أربع حركات :

تتمثل الحركة الأولى بالأبيات (١-١١) وهي حركة احتواء وتحرر أو حضور وغياب ، احتواء الطبيعي للإنساني ، وحضوره المهيمن ، فهي حركة كونية .

أما الحركة الثانية فهي ترسم تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر (١١-٣٤) لكنها تنمو في أربع دوائر : الأولى (١١-١٤) تتمثل بالمناخ الأسطوري الذي يجمع بين الإنسان والنهر .

الثانية (١٥-٢٢) وفيه النهر مرآة كاشفة للإنسان .

الثالثة (٢٣-٢٦) تتحول المرآة من صفحة النهر إلى عيون الأطفال ، فتمثل أحلام الطفولة.

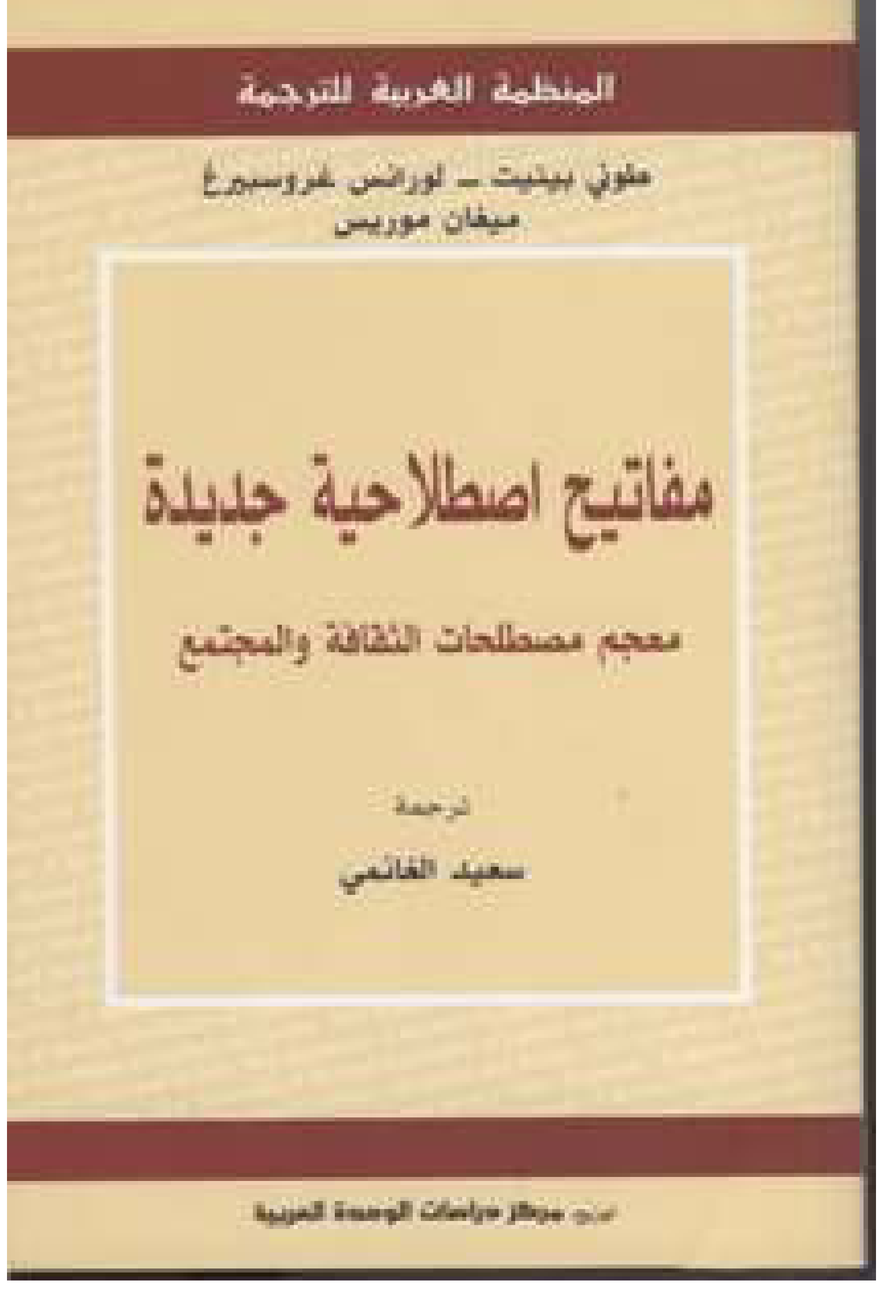
الرابعة (٢٧-٣٤) حلم الفردوس المفقود وهو نوع من الاحتجاج و التصحيح . فيتحد المتكلم بالنهر بعناق الموت ، فيتحد الإنساني بالكوني .

وأحسب أن الدوائر ثلاث وليس أربعاً ؛ لأن الدائرة الأولى تمثل الحلم الاسطوري أو الجمعي وكذلك بقيت الدائرة الثانية تحمل الحلم الجمعي على الرغم من شيوع أفعال التمني بصيغة





المتكلم لكنها أحلام طفولية تصدق على الأطفال جميعهم ولا سيما بعدما تنعكس الصور على صفحة الماء فتمثل الأبيات (١٥-٢٦) على حين تحمل الدائرة الثالثة حلم الاحتجاج و التصحيح .
أما الحركة الثالثة (٣٥-٥٠) ففيها يتم الخروج من الكوني إلى الإنساني حتى يستوعب الإنساني الكوني .
الحركة الرابعة (٥١) يتحول الإنساني فيه إلى ميتافيزيقي فيتحول الموت إلى انتصار فخلود .
ويبدو لي أنها بالغت حين جعلت البيت الأخير يمثل حركة خاصة بنفسه ، وأحسب أنه ذروة الحركة للحركة التي قبله لذا أرى أن تدمج الحركتان (٣،٤) التي تهيمن عليهما أفعال المبادرة و الفاعلية حتى تصل أقصاها في قوله : (أبعث الحياة) .فتتأكد ثالوثية الحركة في النص .
أما المحور الثاني فوسمته بـ(بحثاً عن حيوية النص) وقد تضمن ما يأتي :
أ- دينامية النص :
تكشف القراءة عن هيمنة محورين في القصيدة ، هما : النهر والإنسان في مستويين :
الأول حلمي فردي (اللاوعي) ، والثاني أسطوري جمعي واقعي (واع) ، فضلاً عن شبكة العلاقات المتداخلة بينهما وقد فصلتها بخطاطة ، وجدول كشف عنها بدقة وعناية .
ثم ترصد دينامية النص عبر ما وسمته بـ(نظام البدائل) الذي ترى أنه " يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين ، كاشفاً ما بينهما من تعارض ومن لقاء ، مولداً بينهما حركة إسقاط متبادل(٦) " .



ب – الصورة
نظرت الناقدة للصورة بحسب الحركات التي قررتها سلفاً :
الحركة الأولى (الدائرة الكونية) تجمع الصورة بين الحضور والغياب ، والحركة والثبات ، ثم تأخذ الصورة بالتأرجح بين ما هو إنساني اجتماعي وإنساني كوني .
الحركة الثانية وفيها أربع دوائر تأتي الصورة بحسبها : الدائرة الأسطورية تتحرك الصورة فيها من كوني إلى بشري ، أما الدائرتان (٢،٣) فتكشفان عن صورة مأساوية قائمة على ديمومة الصبر و الانتظار الذي لا ينفد ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه بادماج الدائرتين في دائرة واحدة ، وقد أقرته الناقدة في حديثها عن الصورة . على حين تأتي الدائرة الرابعة بصورة تشي بالحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي .
ثم تكشف عن بنية الصورة السيابية في هذه القصيدة فهي في جملتها يأخذ الإنسان فعل الاختراق ثم التماهي والإتحاد مع الطبيعة الأم ثم الانبثاق بمولود جديد يمثل الحياة . وقد رصدت هذا بجدول فصّلها بعناية ، فضلاً عن خطاطة أكدت ثالوثية حركة الصورة في النص .
وأخيراً تخلص د. خالدة سعيد إلى أن الخصوصية الفنية " تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة ومن دورها في الإضاءة و الاستضاءة ، أي من موقعها في جسد القصيدة . إن هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعاً للدلالات(٧) " .
لم تكتف الناقدة بتوظيف تقنيات التحليل البنائي المقصور على النص وبنيته اللغوية بل تعدت ذلك إلى التفسيرات الاجتماعية والنفسية والكلام في الاسطورة ، كما في إشاراتها عن النهر بوصفه رحماً يحن إليه الشاعر كحنينه إلى رحم الأم (٨) .

لا تلتزم الناقدة بمقولات المنهج البنيوي جميعها بل تؤثر بعضها على الآخر ، وقد علل ذلك محمد عزام بالتلقي المبكر للبنيوية إذ لم تكن مقولاته قد توضحت بعد (٩) .

أما الدراسة الثانية فهي دراسة الناقد سعيد الغانمي الموسومة بـ(أجراس الموت والميلاد في قصيدة الموت والنهر للسياب) (١٠)يفتتحها الناقد بمهاد يقرر فيه أهم مميزات البنية الشعرية عند السياب ، وفي مقدمتها جرس ألفاظه وإيقاعها ، فضلاً عن عنايته بالصورة التي أكسبت شعره دقة دلالية ، ناهيك عن استثماره الرمز والاسطورة بشكل لافت في شعره .

وأحسب أن هذا المهاد يمثل كسراً لطوق المنهج الذي ألزم متبنيه بالتقوقع داخل النص .

ثم يلج الناقد في النص جاعلاً من العنوان محطته الأولى في التحليل كاشفاً عن بنية التقابل الدلالي بين لفظي النهر والموت إذ لا تقابل مباشر بينهما بل مرَّ التقابل بمستويات :

المستوى العميق = الحياة ≠ الموت

النهر = الحياة

الجفاف واليباس = الموت

المستوى السطحي = النهر ≠ الموت .

مما يشي بصراع ثنائية الموت والميلاد في القصيدة . ثم يعمد الغانمي إلى تقسيم القصيدة على مقطعين بحسب الزمن فالمقطع الأول يمثل الأبيات (١-٣٤) الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم (الطفل) على حين تفصح الأبيات (٣٥-٥١) عن المقطع الثاني الذي يتحدث بضمير الشخص نفسه لكن بعد عشرين عاماً .

وقد سبق السياب إلى هذا التقسيم إذ طبعت القصيدة بترقيمها على مقطعين ، وقد أغرى هذا التقسيم الغانمي بتتبع ثنائية بين المقطعين مثلما في العنوان .

ثم يتحول الناقد إلى البناء اللغوي للقصيدة من دون أن يضع عنوانات تحدد مفاصل التحليل ، كما صنعت خالدة سعيد في البحث السابق .

ابتدأ التحليل اللغوي من دلالة التراكيب النحوية وأثر تكرارها في التوجيه النحوي ، كما في (بويب) الذي اطمأن لإعرابه منادى حذفت منه ياء النداء .

أما صوتياً فقد ذهب إلى أن تكرار لفظ (أجراس) : أجراس برج ، أجراساً من الحنين ، أجراس موتى . والجرس هو الصوت المتكرر الرقيق . ليخلص إلى سؤال هل هناك علاقة بين بويب و الأجراس ؟

إن الصيغة الصوتية لبويب ذات جرس متكرر بتكرار الباء وكذا الماء الذي تنضحه الجرار ، فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي .

يقرر الغانمي أن التكرار بناء صوتي ودلالي في القصيدة ، ثم يرصد نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعف وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية ، من مثل : بويب ، قرارة ، جرار ، أنين ، رنين ، حرير ، تلال ، ظلال ، سلال ، صليل ... الخ .

كما يظهر التكرار الصوتي / الدلالي في التشبيه أيضاً : (يا نهري الحزين كالمطر) إذ شبّه الماء بالماء و السيولة بالسيولة ، والغاية هنا صوتية تخاطب الأذن من صوت تساقطه .

ثم يتعزز هذا بتأكيد الشاعر على حاسة السمع في القصيدة بقوله :

وأسمع الحصى يصل في القرار

وأرهف الضمير دوحة السحر .

ثم يتحول الغانمي من قراءة النسيج اللغوي للنص إلى توظيف تقنية وجهة النظر المأخوذة من البناء السردي ، فيقرؤها على مستويين : الأول مكاني ففي السطر (برج ضاع في قرارة البحر) يتلمس الغانمي إحالة على برج بابل الذي هبط من عليائه في قرار البحر وفي دلالة ضاع على المضي إشارة إلى ضياعه في زمن سحيق – بحسب الغانمي –

يتكرر الارتفاع الذي يهبط في (أود لو أطل من أسرة التلال) وأصل الاطلال هو النظر من مكان عالٍ إلى مكان خفيض . لكن كيف يلمح القمر بهذا الفعل وهو فوقه ، إذن هو يريد أن يرى صورته على صفحة النهر فيتحقق فعل الاطلال . وتسمى وجهة النظر هذه عين الطائر التي تصف الأشياء من فوق بشكل شمولي .

ثم يتحول إلى راوي حبل الوريد الذي يعانق الأشياء ويصفها عن قرب في قوله : (فيدلهم في دمي حنين) ثم يعود إلى عين الطائر .

أما المستوى الثاني فهو المستوى الزماني الذي يقسم القصيدة على مقطعين : الأول قبل العشرين ، والثاني بعد العشرين ، غير أن زمن القصيدة هو يوم واحد يتم فيه استرجاع السنوات العشرين جميعاً : واليوم حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

إذن يمكن الوقوف عند حركتين على مستوى الزمان و المكان : الأولى عمودية بين هبوط و ارتفاع (عين الطائر ، حبل الوريد) ، والثانية أفقية تتمثل باسترجاع صور الخيال الطفلي واستذكار الحاضر بعد العشرين سنة ، هذا الزمن الثنائي يتضمن ثلاثية زمنية (الغروب ، الليل، السحر) ,

النص خلو من الشمس ، وهذا يفسر حصر الأفعال في دائرة التمني ، فهي قرينة الميلاد .

ثم يقف عند الدلالة الضدية للماء عند السياب فهو مادة الحياة ومادة الموت تقترن الأولى بالشمس و الثانية بالقمر ، والنهر هنا قرين الموت لأن قصيدته خلو من عنصر الكون الأنثوي الشمس . إذن هو لا يولد في القصيدة بل يبعث بعد الموت ، ففي موته انتصار للمكافحين ، فيبعث الحياة فيهم فيحيا .

باتت الدراسة خلو مما شاع عند البنيويين من خطاطات وجداول و إحصاءات ، التي لا نطمئن لجدواها غالباً ، فضلاً عن تجنبه الغموض في أسلوبه وطرحه لرؤيته النقدية .





مقاربة بين ناقدين :
تقدم القول أن القراءتين السالفتين استعملتا منهجاً بنيوياً في تحليل نص واحد (قصيدة النهر والموت) للسياب ، وعلى الرغم من وحدة المنهج إلا أنني وقفت عند نقاط افتراق والتقاء بين البحثين في الإجراء ، وسأجملها بما يأتي :

١- التقسيم المقطعي :
دأبت الأبحاث النقدية الألسنية على تقسيم النص الشعري على مقاطع تبعاً للمعنى؛ ليتسنى للناقد قراءة تحولات المولدات الشعرية في النص ، ولا سيما البنيوية منها إذ يرون أن الغرض هو " مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين ، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص ، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة(١١) " .
وكذا فعل كل من د. خالدة سعيد ، وسعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة السياب ، إذ قسمت د. خالدة القصيدة على ثلاثة مقاطع معتمدة على تكرار لفظ (بويب) فقد رأت أن الانعطافات الرئيسة أو التحولات الداخلية في الأبيات تكمن في هذا التكرار المنتظم للفظ (بويب) الذي يشعر بجو طقوسي ، وعلى الرغم من أن الناقدة وسمت دراستها بـ(الحركة والدائرة) فضلاً عن إشاراتها في أكثر من موضع إلى دائرية الحركة في النص ، غير أنني أرى أن الحركة ثالوثية في النص وليست دائرية إذ أن الأخيرة تقتضي إن تكون نقطة النهاية هي ذاتها نقطة البداية ، وهذا غير متحقق فيما أشارت له الناقدة ، وأحسب أن الأولى ما ذكرناه من ثالوثية الحركات في النص ابتداء من التقسيم المقطعي حتى تحولات الضمير و الأفعال ثم الحركات ودوائرها ثم الصورة ، بحسب ما أشرنا إليه في موضعه ، فبناءً على ثلاثية المقطع تأسست ثلاثية الحركة في النص .
أما الغانمي فقد قسمها على مقطعين على أساس الزمن في المعنى فالأبيات (١- ٣٤) مثلت عالم طفولة الشاعر وصباه فتحدث عنه بضمير الغائب على حين شغل المقطع الثاني الأبيات (٣٥-٥١) التي مثلت مرحلة الشباب و الوعي بعد عشرين عاماً فتحدث عنها بضمير التكلم ، وعلى أساس ثنائية المقطع جرى قراءة النص في ضوء ثنائيات متقابلة .
ويبدو أن التقسيم الثنائي للنص أغرى غير واحد من النقاد ، إذ تبنى هذا التقسيم أيضاً عبد الجبار داوود البصري في تحليله لهذه القصيدة (١٢) .
في حين ضرب عنه صفحاً – أعني التقسيم المقطعي- من قرأ القصيدة في ضوء مناهج سياقية ، كقراءة محمد مبارك لها ، التي وظف فيها المنهج النفسي (١٣). مما يؤكد رأينا بأن هذا التقسيم مزية نصية لسانية .

٢- لغة الشعر :
تسعى المناهج النصية إلى نقل مركزية القراءة إلى النص فتدرس المستوى الافصاحي للخطاب اللغوي بحسب مستويات اللغة : المستوى الصوتي ، والتكوينات الصرفية ، والبنى النحوية ، ثم الدلالة المعجمية ، فضلاً عن الصورة الشعرية .
ويعد العنوان أولَ المفاتيح اللغوية التي تستوقف المحلل النصي إذ " لا يمكن أن نعدها قراءة تبحث عن نقاط التوتر النصي ، وإغفال مفتاح التوتر وهو عنوانه(١٤) " .
وقد وسمه محمود عبد الوهاب بـ(ثريا النص)(١٥)، ويعد العنوان منبهاً أسلوبياً لا يمكن إغفاله في النصوص الشعرية ، بل قيل بأنه المبتدأ وما خبره إلا العمل نفسه (١٦) .
ولم يخرج الناقد سعيد الغانمي على ما أجمع عليه النقاد إذ كانت محطته الأولى في تحليل النص هو العنوان ، وقد تقدم القول بكشفه عن الثنائية التقابلية غير المباشرة في العنوان ، ورصده لتحولات هذا التقابل ، في حين استغربُ تجاهل الناقدة خالدة سعيد لبنية العنوان ، وأحسِبها تركت الخوض فيها لما تشتمل عليه من ثنائية ضدية قد تطّرد في القصيدة وهذا مفارق لرؤيتِها الثلاثية للمقطع ، وهذا مأخذ واضح .

*** في البنية الصوتية للقصيدة** :
تقدم أن الناقدين ينطلقان من منهج واحد (البنيوي) لكننا نلمس تفاوت في التعاطي مع بعض مستويات النص ، كالمستوى الصوتي الذي تغفله خالدة سعيد تماماً ، على حين يشغل حيزاً كبيراً في دراسة سعيد الغانمي ، إذ رأى أن غنائية السياب تكمن في جرس ألفاظه أولاً فهو كثيراً ما يولي أهمية للكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المضعف (رنين ، حنين ، صليل ...) وتدخل معظمها في حيز ألفاظ المحاكاة الصوتية لتكرارها الإيقاعي وكأنه صدى صوت أو مرآة مسموعة . يتواشج مع هذا تركيزه على حاسة السمع (أسمع ، أرهف) . ناهيك عن التكرار الصوتي / الدلالي الذي تشتمل عليه بنية التشبيه في (يا نهري الحزين كالمطر) و (ينضحن العالم الحزين كالمطر) فتشبيه الماء بالماء له غاية صوتية دلالية .
وكشف د. محسن أطيمش عن وجه آخر لثراء القصيدة السيابية بالموسيقى الداخلية المتمثل بتكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع على كلمات البيت أو أحرف تجانسها ومن قبيل هذا قول السياب :

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

فكرر (الضاد و الظاء) ثلاث مرات ثم عاد إليه بعد ثمانية أسطر :

وهذه النجوم هل تظل في انتظار ؟

فخلق هذا التكرار محوراً موسيقياً واضح التردد يسهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة (١٧). وما ذِكرُنا لرأي د . أطيمش إلا للكشف عن أهمية البناء الصوتي في (النهر والموت) الذي تجاوزته د. خالدة سعيد .

*** البنية التركيبية** :

شُغل الباحثان بالبناء التركيبي في القصيدة في أكثر من موضع ، لكنني سأقف عند موضع واحد وهو (بويب بويب) في أول القصيدة فذهبت خالدة سعيد إلى أنه منادى حذفت منه ياء النداء ، وسارت في تحليل القصيدة على هذا التوجيه من دون أن تلتفت لتوجيه آخر ، على حين طرح سعيد الغانمي احتمالين لإعراب بويب : الأول بأنه منادى حذفت ياء ندائه ، والثاني بأنه مبتدأ خبره (أجراس برج) ، غير أن تكرار بويب بصيغة النداء في مواضع أخر من القصيدة جعله يطمئن للتوجيه الأول . وقد طرح د. حسن ناظم إلى جانب الاحتمالات التي طرحها الغانمي احتمالاً جديداً ، وهو بأن بويب خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا) فيكون التركيب : (أنا بويب) فتتوحد ذات الشاعر بالنهر (بويب) ويؤكد هذا التوحد ما ذكره السياب في قصائد أخر :

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رمال
من طينه المطمور ، و الدم في عروقي من زلاله (١٨)

ويصدق هذا التوحد على الفرات و المسيح و السلام ، فيقول :

أنا المسيح ، أنا السلام
والنار تصرخ : يا ورود تفتحي ولد الربيع
وأنا الفرات (١٩)

وقوله :

وأنا بويب أذوب في مرضي وأرقد في سريري . (٢٠)

يمكن أن يكون (أنا يا بويب) فيكون أنا مبتدأ خبره الجملة الفعلية (أذوب في مرضي) وبويب منادى حذفت ياء ندائه (٢١) .
إن في هذه المراوغة التركيبية التي وضعها السياب تفتح على احتمالات نحوية متعددة تكسب النص انفتاحاً دلالياً .

* **المستوى المعجمي وتجليات الدلالة** :

اتفق الناقدان على أهمية دلالة المفردات ، بدا ذلك في وقوفهم عند بعض الألفاظ التي مثلت علامات لافتة في النص منها :
الفعل (ضاع) في قوله :

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

ترى د. خالدة أن الفعل (ضاع) هو أول فعل يطالعنا في القصيدة ارتبط بالبرج الذي هو عمل إنساني مما يشي بضياع إنساني يتواشج هذا مع غياب ضمير المتكلم ، وقد يحيل على الطوفان .
أما الغانمي فقد لفت انتباهه هذا الفعل أيضاً ، لكنه دفعه لاستعارة تقنية سردية (وجهة النظر) مفترضاً أن الشاعر أراد بالبرج برج بابل بدلالة المضي في (ضاع) فهو مرتفع يهبط . ارتبطت دلالة (ضاع) بالفعل (أطل) عند الغانمي فهو نظر من أعلى إلى أدنى فتتحقق وجهة النظر عين الطائر ، كما كشف فعل الاطلال أنه لا ينظر للقمر مباشرة بل لصورته المنعكسة في النهر ، ويبدو أن فعل الإطلال لفت انتباه د. خالدة أيضاً إذ حوّل النهر إلى مرآة كشفت عن علاقة الإنسان بالنهر من خلال انعكاس صورة القمر وعناصر الطبيعة على صفحته .

مفردة (النذور) تشي بدلالة طقوسية اتفق الناقدان عليها ، فترى خالدة سعيد أن (النذور) تشيع مناخاً طقوسياً في المقطع وصيغة الجمع تتضمن تكراراً رمزياً للتبادل بين الإنسان و الآلهة ، وقدرةٍ على الإيحاء بمعنى الوعد والانتظار .
أما الغانمي فلا يبتعد عما ذهبت إليه د. خالدة إذ يرى في النذور دلالة طقوسية وهي لا تقدم إلا للمقدس وهو النهر ههنا وجعل الشاعر نفسه صغيراً من صغار بابل يحمل النذور إلى النهر المقدس .
فضلاً عما تقدم فقد اتفق الناقدان على رصد الحقول الدلالية للوقوف عن الحقل الدلالي المهيمن فكان حقل الماء (الطبيعة) في مقابل حقل الإنسان ، الذي أفضى في تحولاته إلى صراع الحياة / الموت .

* **الخارج نصي** :

اتفق الناقدان على الخروج على اشتراطات البنيوية بالاستعانة بسياقات مختلفة للكشف عن دلالة النص ، فلم يؤمنا بموت المؤلف مطلقاً ، وهو على نمطين : الأول تمثل باقحام حياة السياب ومعاناته ومرضه وفقره ، والوضع الاجتماعي و السياسي المهيمن ، فضلاً عن ريادته لحركة الثورة على القصيدة العمودية ، وقد جعل الناقدان مقدمتيهما تكشف عن ذلك .
أما النمط الثاني فتمثل في الوقوف عند دلالات النص بعد مقارنتها بنصوص أخر للسياب نفسه ، ومن قبيل ذلك ما ساقته خالدة سعيد في مقاربتها بين السطر الأخير من قصيدة النهر والموت وقصيدة المسيح بعد الصلب في قولها : " المأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار و المجابه ... فخرق الحدود يتم أولاً ، ثم يكون الهلاك . أما في قصيدة المسيح بعد الصلب فلا بدَّ من الهلاك أولاً لكي يتم خرق الحدود ... ويمكن صياغة العلاقة المأساوية كما تبدو في الوجه التالي : لكي تتأله ، أي تتجاوز حدك الإنساني لا بدّ أولاً من الذهاب إلى نهاية الشوط في محو هذا الحد ، لكي تحيا عليك أن تموت . ويعبر السياب عن ذلك بوضوح في قصيدته المسيح بعد الموت :
أحرقت ظلماء طيني فظل الإله " (٢٢) .
أما الغانمي فقد لجأ إلى الخارج نصي في تعليقة على السطر الأخير من القصيدة إذ يقول : " في يوم القصيدة هناك عنصر مازال غائباً وهو الشمس ... وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أتمنى لو) وغياب الشمس ذو أهمية كبيرة في شعر السياب فهي كثيراً ما تكون قرينة الميلاد ، في قصيدة (مرحى غيلان) تتحول الشمس إلى بشارة ميلاد ...

الموت يركض في شوارعها ، ويهتف : يا نيام
هبوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح ، أنا السلام

... وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد بل







يعود إلى الحياة وحسب ، فالانتصار على الموت ليس ميلاداً جديداً بل مجرد عودة " (٢٣) .

قراءتان في (أنشودة المطر)
الأولى قراءة تأويلية :

على الرغم من تصنيف النقاد للمنهج التأويلي ضمن مناهج ما بعد البنيوية (٢٤) إلا أنني أرى أنها لا تبتعد عن المناهج اللسانية كثيراً ، سوى أنها تُعنى بالقارىء بوصفه منتجاً لنص جديد ، وكلها نظريات قرائية ، تعتمد لغة النص بمستوياتها اللغوية للكشف عن مكنوناته .

وهذه القراءة للدكتور سمير خليل الموسومة بـ(علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي قراءة تأويلية في قصيدة أنشودة المطر للسياب)

وسيظهر هذا التقارب – أعني اللساني / التأويلي - من خلال الإجراء ، إذ سيقف المحلل التأويلي عند ذات المحطات التي وقف عندها المحلل البنيوي ، وهي :

١- التقسيم المقطعي :

يعمد د. الخليل إلى تقسيم النص على مقاطع بحسب العنصر المهيمن في كل مقطع الذي يستدعي بدوره وظيفة ، جاعلاً من (العينين) العنصر البؤري الذي حدد المقطع الأول ويمثل الأسطر (١-٥) أما المقطع الثاني فيتمثل بالسطرين (٦،٧) ويرى د. الخليل أن العلامة المميزة في المقطع الأول هي العينان ، لكن هناك علامة مميزة أخرى وهي الفعل (تبسمان) الذي تأسست عليه أفعال المقطع الأخر : (تورق ، ترقص ، يرجه) فيحمل هذا المقطع دلالة الحلم الرومانسي الذي يحيل على الغياب .

على حين جعل (الأسى) عنصراً بؤرياً في المقطع الثاني الذي تأسس عليه (نشوة وحشية ، ضباب ، ظلام) متناسياً الألفاظ : (الميلاد ، الضياء ، تعانق ، القمر) .

وأرى لو انه جعل المقطع الأول يمتد ليشمل المقطعين (١،٢) عنده أي الأسطر (١-٧) إذ أن العنصر البؤري (العينان) مهيمن على السطرين (٦،٧) بدلالة (غوريهما ، تغرقان) وهذا المقطع أعني (١-٧) يتشاطره حقلا الغياب والحضور (تبسمان / الأسى) الغياب المتمثل بالحلم الرومانسي والحضور المتمثل بالواقع المأساوي .

أما المقطع الثالث فيتمثل بالأسطر (٨-١٩) يهيمن عليها الفرح (أقواس السحاب ، كركرة الأطفال ...) أما المقطع الرابع فيشمل السطرين (٢٠،٢١) الذي يهيمن عليهما الحزن (تثاءب المساء ، دموعها الثقال) والمشترك بينهما البحر . وهنا أكرر ما قلته في المقطع الأول بأن يجعل الأسطر (٨-٢١) المقطع الثالث وعنصره البؤري الماء ، الذي يتشاطره حقلا الفرح الذي يمثل الغياب و الحزن الذي يمثل الحضور .

وعلى الرغم من وضع د. الخليل ملحقاً أثبت عليه مقاطع القصيدة بحسب رؤيته إلا أنه عند التحليل لم يقف عند المقاطع كلها (٢٥).

ينهي د. الخليل بحثه على هذا المنوال من إجراء دقيق في رصد المولدات الشعرية وتحولاتها في النص .

٢- لغة الشعر :

يقول د. الخليل في موضع آخر من كتابه السابق : " لعل عنوان القصيدة يُعد من أهم مفاتيح الدخول إلى عالمها الفني واستكشاف مكامنها وسبر أغوارها وإنارة الأماكن المظلمة فيها .(٢٦) ." .

لكنه لم يلتفت لعنوان قصيدة السياب ولم يتخذ منه مفتاحاً للدخول إلى عالمها كما قرر قبلاً .

إن القاعدة التأويلية الأساس تتمحور على : العناصر اللغوية ، والبنى الشكلية ، والتركيبات النحوية (٢٧). وعليه جاء اهتمام د. الخليل بلغة القصيدة ، ومن قبيل ذلك ما قال في السطر الآتي :

تسف من تُرابها وتشرب المطر

" يتكون هذا السَطر من جملتين مصدرتين بفعلين انجازيين ومخصصيهما ، يربطهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الاسفاف (الالتهام) و (الشرب) فالأم إذن تلتهم التراب وتشرب المطر (الردى) أي تموت وتموت فالمطر أحال إلى معنى آخر هو العدم و الغياب الذي سبب ابتعاد الأم عن طفلها (٢٨)" .

يكشف هذا النص عن استعانة د. الخليل بقواعد اللغة للوصول إلى دلالة النصوص . غير أن اهتمامه اقتصر على الجانب المعجمي و الجانب التركيبي ، مبتعداً عن معطيات المستوى الصوتي ولا سيما في قصيدة للسياب الذي عُرف بعنايته الفائقة بجرس ألفاظه ، فضلاً عن قصيدة حملت عنوان (أنشودة المطر) فلا يخفى ما في العنوان من دلالة موسيقية .

سعى د. خليل جاداً في البحث عن ثيمة هيمنت على مفاصل القصيدة ، وهي تلك اللحظة النسبية بين الرؤية الواقعية ، والرؤية الرومانسية التي وصفها بالشلل الدرامي ، وقد ارتضى لها مصطلح (البرزخ) فهو لحظة بين عالمين : (الحلم / الواقع) ، (القيد / الحرية) ، (الخوف / الاطمئنان) ...

وكسابقيه لم ينقطع للنص بل اضطره النص نفسه بالبحث خارجه للكشف عنه ، ومن ذلك ما جاء في معرض حديثه عن دلالة المطر ، إذ يحمل دلالتين متضادتين : الخصب و الربيع وهو حلمي ، والآخر سيابي بوصفه رمزاً للحزن في الواقع ، مشيراً إلى أن اقتران المطر بالحزن ثيمة تداولية عند السياب ، متمثلاً بقوله في قصيدة (النهر والموت) :

فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر .

أجاب د. الخليل بعناية عن سؤاله الذي طرحه أول شروعه بتحليل القصيدة : هل تمنح (أنشودة المطر) قراءة تأويلية ؟ .

القراءة الثانية ، قراءة أسلوبية :

تعد الأسلوبية واحدة من المناهج اللسانية فتعرّف على أنها : " علم ألسني يدرس القول ومنه الأدبي من زاوية تعبيريته اللغوية ، أي يدرس المظهر الإفصاحي لظاهرة الخطاب اللغوي في الألفاظ والتراكيب النحوية ... وهـي الكـاشف الفعلي للأسلوب (٢٩)

وتعد دراسة د. حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب) واحدة من أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية على الشعر .

وعلى الرغم من أن الناقد درس ديوان أنشودة المطر جميعه لكنه خص قصيدة الأنشودة بعناية كبرى .

وبالنظر لمنهجيته فلم يتسنَ له تقسيم القصيدة على مقاطع محددة كما فعل د. الخليل ، لكن اعتمد أحياناً لازمة السياب (مطر.. مطر..) لتحديد المقاطع .

أما عنايته بلغة الشعر فقد كانت دراسته قائمة على رصد الخصوصية اللغوية السيابية ، إذ درس لغة أسلوبه على ثلاثة مفاصل الأول كان المفصل الصوتي ، والثاني المفصل التركيبي ، والثالث المفصل الدلالي . وقد سعى جاداً للوقوف عند تضافر هذه المستويات في السطر الواحد ، واقفاً عن المواشجة بين البنية الصوتية والبنية التركيبية كما في تحليله لقول السياب :

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

أن التعارض الصوتي بين العين في (الجوع) والدال في (الحصاد) مؤسس على تعارض دلالي بين الجوع والحصاد ، لكن يأتي السطر الأخير من المقطع ليخفف حدة التنافر بين السطرين الأولين بحل تجانس صوتي بين (الحصاد ، والجراد) بواسطة الدال ؛ ليكون السطر الأخير مسوغاً أو تفسيراً لجوع الإنسان في موسم الحصاد ، بسبب الغربان و الجراد .

فطبق فرضية السياق الأسلوبي إذ يفحص السياق الأسلوبي عبر الانكسارات الصوتية على مستوى القافية ومن ثم النظر فيما تولده عبر فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة (٣٠) .

يقرر د. حسن ناظم بدءاً بخروجه عن النص إلى خارجه إذا ما اقتضى الأمر فيقول : " وإذا ما كان التحليل يعتمد الوصف اللساني بدءاً ، فإنه لا يقف عند حدود الوصف ، بل إنه يستكمل المقترب الأسلوبي الوصفي بالبحث عن جماليات التركيب عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة و الإيقاع ونفسية السياب أيضاً (٣١)" .

وأخيراً يمكن أن نجمل نقاط الافتراق و الالتقاء بين هذه القراءات ومناهجها في الجدول الآتي :




مفاصل التحليل	المنهج البنيوي	الأسلوبي	التأويلي
التقسيم المقطعي	بحسب المهيمنات اللغوية معجمية أو تركيبية .	كذا	كذا
بنية العنوان	بحسب الناقد ، وقدرته على التقاط دلالته .	كذا	كذا
لغة الشعر	الاهتمام بلغة الشعر على وفق مستوياتها اللغوية : صوتاً وتركيباً ودلالة .	كذا	كذا
الخارج نصي	يستعين المحلل بمسائل كثيرة محيطة بالنص على الرغم من اشتراط منهجه بعزل النص ، حتى عن مؤلفه أحياناً.	كذا	كذا
الإحصاءات والرسوم والخطاطات	يسرف المحلل في استعمالها في قراءته لنص ما .	يميل المحلل الأسلوبي إلى تدعيم رؤاه بالإحصاء .	لا يلتفت المحلل التأويلي لها غالباً .
القيمة الجمالية للعمل	في الأبحاث موضع القراءة لم تفقد النصوص قيمتها الجمالية ، بل ازددنا إعجاباً بلغة النص ؛ لأن النقاد احتكموا للنص أكثر من المنهج	كذا	كذا

نتائج البحث :

انطلق البحث من جملة تساؤلات استوقفتني قبلاً ، تتمحور حول جدوى المناهج التي تنهل من معين واحد ، كالمناهج النصية وأخص منها المناهج اللسانية التي تنطلق من لغة النص وإليها ، وكذا شككت في استقلالية هذه المناهج بعضها عن بعض على مستوى الإجراء والتطبيق .

ومن خلال قراءة هذه الأبحاث يمكننا تسجيل بعض الملاحظ المنهجية ، منها :

- هناك تداخل واضح بين المناهج النصية والمناهج السياقية ، فلا يستطيع الناقد أن يخضع لاشتراطات المناهج اللسانية إذا ما دعاه النص للاستضاءة بالخارج نصي .وقد لمسنا ذلك في غير موضع في الأبحاث موضع الدراسة .
- إن المناهج النصية تكاد تتداخل مع بعضها بسبب من رؤيتها المشتركة للنص الأدبي بوصفه جسداً لغوياً ، فتجد أن آليات النقاد اللسانيين تكاد تكون متشابهة في اختلاف مناهجهم ، سوى ما يظهر عند البنيويين من شغف بالخطاطات و الجداول ، والرسومات التي لا حاجة لها في معظم الأحيان .
- تحول المنهج وهو السبيل القويم للوصول إلى الهدف بأمان إلى متاهة عند تداخل المناهج أو ما يعرف بالازدواجية المنهجية ، ولا سيما ما ظهر في دراسة الدكتور عبد الكريم حسن الموسومة بـ(الموضوعية البنيوية دراسات في شعر السياب) التي لم يتسع الوقت لدراستها في هذا البحث .
- يبدو لي أن حركة المناهج تكاد تكون حركة دائرية ، وكأنها اليوم وصلت حيث كانت أول الأمر ، إذ جرت الثورة على الانطباعية والتأثرية وإن شئت اللامنهجية ، فدارت عجلة النقد لتنجب لنا عدداً من المناهج ذات إجراءات دقيقة ونظريات تنم عن أبعاد معرفية واسعة ، فتلاقفها النقاد لقراءة النصوص الأدبية حتى ضاق بعضهم بشروطها المجحفة ، ومنحاها التجزيئي ، فصاروا إلى دعوة الخلطات المنهجية أو ما يعرف بالمنهج التكاملي . وكأنها دعوة من اللاقيد إلى القيد ، ثم إلى التحرر من القيد .

الهوامش

١- من اشكاليات النقد العربي ، د . شكري عزيز : ٣٥
٢ - نقلاً عن من اشكاليات النقد العربي الجديد : ٣١ - ٣٢
٣ - نقد الرواية العراقية ، محاولة في تحديث المنهج / د . علي عباس علوان : ١٣ ، وينظر أقنعة النص / سعيد الغانمي : ٣٦
٤ - ينظر ؟ / د . هيام عبد زيد : ٢٧٩
٥ - ينظر حركية الابداع : ١٢٩ - ١٤٠
٦ - حركية الإبداع : ١٦٦-١٦٧
٧ - حركية الابداع : ١٨٩
٨ - ينظر الخطاب النقدي حول السياب : ٢١٣
٩ - ينظر تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ١١١
١٠ - نشرت هذه الدراسة في مجلة (نزوى) عمان / ١٩٩٦م .
١١- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة إبراهيم الخطيب : ١٨٠
١٢- ينظر بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر : ٦٠ وما بعدها .
١٣- ينظر الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة : ٦٢-٧٤
١٤- علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي / د. سمير خليل : ٦٦
١٥- ينظر ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي / محمود عبد الوهاب : ٢ .
١٦- ينظر الاستهلال فن البدايات / ياسين النصير : ٨
١٧- ينظر دير الملاك : ٣٤٢، وتحولات الشجرة : ٢٦٩
١٨- مرحى غيلان : ٣٢٥
١٩- مرحى غيلان : ٣٢٧
٢٠- مرحى غيلان : ٣٢٧
٢١- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٢-١٩٣
٢٢- حركية الإبداع : ١٨٧-١٨٨
٢٣- أجراس الموت و الميلاد : ٨
٢٤- ينظر الخطاب النقدي العربي المعاصر : ٤١
٢٥- ينظر علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٤٦-٥٣
٢٦- نفسه : ١٠٥
٢٧- ينظر التأويل بين السيميائيات والتفكيك : ١٢٥
٢٨- علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٣٣
٢٩- النقد والأسلوبية : ٢٩٦
٣٠- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٧
٣١- نفسه : ١٤٥



المتخيل الاستشراقي في سرد مابعد الحداثة

مشروعية الهوية السردية عند أمبرتو إيكو



د. محمود خليف خضير
الكلية التقنية الإدارية / الموصل

كلمات مفتاحية :
الاستشراق مفهوما وإجراء ، صورة الشرق في السرد ، سحر المكان الشرقي ، الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية ، الصورة السلبية للشخصية الشرقية .

ملخص البحث :
يتمظهر صورة الشرق والشرقي في المتخيل الاستشراقي السردي مابعد الحداثة في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية ،والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي في عالم النص الروائي الغربي ، إذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهولا فكريا وعقائديا يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ،ويعيد إنتاج الآخر على أساس الايديولوجية وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق، والمفكر ،والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية، إذ حاول سرد أمبرتو إيكو الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والشخصية ،وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقا يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق ،ولكن مقاربة إيكو السردي أعادت اكتشاف الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردي التي ربطت بين التاريخي ،والحقيقي، والخيالي ، ويمكن القول أن الروايات السردية الثلاث لأمبرتو إيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردي الشرقي والأدب الشعبي .







Orientale's concept and procedure , Orientale's enumerating , the magic and the wonders of the orient's geographic , the positive reflection of the eastern character, the negative reflection of the . eastern character

Abstract

The enumerating and the oriental imagine appeared in forming a picture about the orient and what is an oriented in the western culture , which appeared in the action of enumerating and talking which dissolvable in the magical and wondered in the world of the western text , so the western culture in all it's images become a methodizing exercising in discloser the other which is oriented which was vague intellectively and doctrinaires that must be disciplining and repressing it in the system of the oriental speech which produced and reproduced the other in the base of the ideology and the age spirit which Oriented , intellectual , ingenious exhale from it in creating his own narrating texts worlds , so Umberto Eco enumerating tried to discover the imagine of orient in all it's geographical and characteristically sides that made him seemed as Orientalist or traveler provides information about the wondered and Orwellian in the east , but Eco enumerating approached look like re- detecting the east in the base of the imagined and it's enumerating worlds which linked by the history , the real and the imaginary , so we can say that the three enumerating novels for Umberto Eco influenced by the oriented formatting , content and the eastern imaginary enumerating and . the public literature

الهوية السردية والمتخيل التاريخي :

تشتغل سرديات مابعد الحداثة على فكرة التجاوز أو التقويض للنسق البنيوي السردي الذي تشكل في المنهج الشكلاني أو البنيوي القائم على أساس ثنائية المتن الحكائي ،والمبنى الحكائي وما افرزه من عناصر موضوعية حاول المنهج النسقي البنيوي أن يقاربها من خلال كيفية الفعل أو العلاقة بين الشخصية ،واللغة ،والمنظور، والزمان، والمكان، والوصف، والحوار ،والواقع الإجتماعي، والتاريخي الذي تطور إلى حالة من الوظائف(١) التي حددها بروب لمقاربة الروايات ،والتي تحولت بعد ذلك إلى تقسيمات جديدة أنطلقت من فكرة القصة، والخطاب، وتفاعل الدور المضموني أو المحتوى مع مادة أو الشكل السردي الجديد(٢) ، ولعل السرديات بوصفها فعلا لا حدود له شمل مختلف الخطابات سواء أدبية أو غير أدبية ممتزجا بالوضعية الكتابية، والشفوية الحاضرة في الأسطورة، والخرافة، والأمثولة، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ ،والمأساة والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة ،والسينما الخ، مسجلا مقولة شاملة حاول الباحثون أن يحددوها ويقننوها ضمن اختصاص نقدي ابستمولوجي، فالسرديات تندرج بوصفها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(سردية) الخطاب السردي ، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعني بـ(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري ، ولكن تطور ـ السرديات ـ عمل على تجاوز الوصف العام أو الأدبي لتتوجه إلى الاستقلال، والخصوصية ضمن جدلية الانفتاح والانغلاق (سرديات حصرية، وتوسعية) فسردية الانغلاق أو سردية الخطاب تشكلت في المدرسة البنيوية واللسانية ، والسردية المنفتحة أو التوسعية أو سرديات النص(٣) تجسدت في انفتاحها الدلالي المتجلي في المناهج والنظريات السيميائية ،والتأويلية، و التفكيكية ، والتي مثلت سرديات مابعد الحداثة من خلال تقويضها لمنطق أو البناء الأرسطي للأحداث، والأشياء، عاملة ـ سرديات مابعد الحداثة ـ على تجاوز الشخصية الفزيقية أو التاريخية المتماهية مع الواقع، لتتحول إلى مدلول يبعدها عن الوضوح والوصف، قائمة على لعبة الأسطرة، والغياب، و الغموص ، مبتعدة ومقلصة ـ سرديات ما بعد الحداثة ـ من دور الوصف والحوار ،ومتبئرة حول سيرورة السرد وفاعليته، متخذة من التكثيف، والإيجاز، والشعرية سمة ،وصفية وحوارية، متلاعبة بالزمان، والمكان المتحول إلى خصوصية المرجعية الخيالية ،و الأسطورية ،و الإنسانية التي تقوض المحاكاة الأرسطية للواقع، مشكلة من اللغة التي تلعب على شعرية الوسيلة والغاية السردية هدفا تأوليا، وسيميائيا(٤) ، ولكن ما يهمنا في سرديات ما بعد الحداثة تحاورها، وإعادة إنتاجها للمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية، والملحمية، ولاسيما في المتخيل الغربي الذي شكل من غرائبية، وعجائبية(*) الشرق مرجعية أو خلفية إبداعية وخيالية تماهت مع البعد المعرفي أو العلمي للاستشراق عند الغرب الذي أرتبطت بها الثقافة بالامبريالية حسب ادوارد سعيد الذي وجد من الفعل الإبداعي السردي أو الروائي الغربي فعلا استشراقيا أنبنى في الذاكرة أو الذات الغربية التي إعادة إنتاج الشرق بصورة متخيلة تتحايث مع ذاكرة الوعي العلمي، والمعرفي المترسخ في الذاكرة الجماعية الغربية التي أستساغت العجائبي، والغرائبي في السرديات الشرقية أو المتخيل الشرقي المنعكس في مرآة الحكي أو الخطاب السردي والروائي الغربي(٥)، والذي بقي محافظا عليه في الذاكرة والمدونة الجماعية الغربية بوصفه حضورا دائما إلى الوقت الحاضر(عند الغرب) وما قدمه أمبرتو إيكو من أعمال سردية، وروائية أتخذت من القرون الوسطى واقعا أو جغرافية بكل ما تحمله من جانب التاريخ ، والمتخيل هوية سردية عجائبية، وغرائبية حققت شهرة واسعة له، ومن يقارب سرديات إيكو يكشف عن توجهات ارتبطت بالجانب الفردي أو الخصوصية الإيكوية، والجانب الجماعي بالذاكرة الغربية عن الشرق والعصور الوسطى ، فالخصوصية الإيكوية لفكرة مابعد الحداثة المتبلورة في كتبه النقدية تنطلق من حضور الماضي في الحاضر،ففكرة مابعد الحداثة حسب إيكو تتخذ خطوة للخلف كي تخطو خطوتين للأمام، مركزا على أن مشاكل أو أزمات العصر يمكن حلها من

خلال زيارة الماضي نقديا، فالتفكيكية، والسميائية، والتأويلية، والفلسفات الحديثة كلها فلسفات قديمة عالجت أزمات القرون الوسطى(٦)، ولعل الأطروحة النقدية عند إيكو تتماهى مع أطروحته للمتخيل السردي الذي تفاعل معه ذائقة المتلقي الغربي المعاصر ، فلعبة المتخيل الاستشراقي في الخطاب السردي عند إيكو عملت على مزج الحدث التاريخي، بالخيالي من خلال انصهار الزمان(التاريخ) بالسرد، فالموضوعية الزمانية أو الكسمولوجي التي قاربها التاريخ، والمترسخة في الذاكرة الجماعية عند الغرب، ولاسيما في الفعل والكتابة الاستشراقية التي كشفت عن الملامح الشرقية، وطبيعتها الثابتة، والمتحركة شكلت مرجعية حاضرة في الثقافة الغربية ، أما الزمان الذاتي أو الفينومينولوجي ودوره في التعاطي المرئي مع مسالة الزمان، فهو خصوصيته الإبداعية والمتخيلة التي تجاوزت الحقيقة أو المرجعية الجماعية التاريخية إلى للامألوفية، والغرائبية، والعجائبية الشرقية(٧)، المعاد إنتاجها بوصفها الخيال اللاوقعي أو المرجعية الجمالية التي تثير الدهشة والتشويق، لكشف الجغرافيات الطبيعية ،والشخصيات المتخيلة ،المتطعم بالجانب الأسطوري و العجائبي ، وبذلك حاول إيكو أن يتخذ من السرد البؤرة أو التوسط بين الأفقين الأساسين للزمان (الموضوعي والذاتي) وامتصاصهما وانصهارهما ضمن زمانية موضوعية تاريخية، و زمانية ذاتية خيالية، مشكلة المتخيل التاريخي الممتزج بالهوية السردية(٨) التي تنطوي على علاقة تفاعلية بين الهوية الذاتية، والهوية العينية التي تردم الفجوة أو الهوة بين التغيير(الذات) والهوية المطلقة، لذلك فإن حضور الاستشراق في سرد إيكو مثل بعدا أضاف نوعا من الديمومة والاستمرارية للرؤيا أو وجهة النظر التي عرفها وعايشها الفرد الغربي المنطوية على البعد التشويقي، وسحره المعرفي لكشف الصورة الشرقية في حاضنة المتخيل الغربي في كل جوانبها الأسطورية والعجائبية .

الاستشراق مفهوماً وإجراء :

مدخل :

يتصل الاستشراق في الثقافة العربية بعلاقة جدالية بمصطلح الاستغراب الذي يمثل بالنسبة للأول الحضور أو الغياب ، وذلك في دائرة علائقية تستدعي إحداهما الأخرى في حدودية الارتباط بنرجسية الغربي ودونية الشرقي ، وانطلاقا من أصل الاستشراق اللغوي والاصطلاحي فان جذور كلمة الاستشراق لغويا تعود أصلا إلى جهة " الشَّرْق : يقال طلع الشَّرق ، والتَّشْريقُ أيضا الأخذ من ناحية المَشْرَق ، ويقال : شَتَّان بَيْن مُشَرِّقٍ ومُغَرِّبٍ"(٩) ، وأصل الشَّرق " داخل في شُروقِ الشَّمسِ "(١٠) ، وشُروق الشَّمس عكس غُروبها " ويقال طَلعتْ وَشَرق الشّمس ولا يقالُ : أغربتْ الشَّرقُ ، والشَّرق أسفارها "(١١).

ويتبلور معنى الاستشراق اصطلاحا في الدراسات التي يقوم بها الغربيون بمقاربة قضايا الشرق لغرض التعرف على العالم الشرقي من خلال الدراسات اللغوية ،والدينية ،والتاريخية ،والاجتماعية ،والسياسية ،والعادات، والتقاليد(١٢)، وهناك من يذهب بالاستشراق إلى الدراسات التي تدور حول الشرق الإسلامي ، والذي يقابله الغرب الصليبي في أروبا ، أما المستشرقون ، فهم في غالبيتهم من رجال الدين اليهود والمسيحيين(١٣)، وهذا لا يمنع إن يكونوا من السياسيين وعلماء الانثروبولوجيين والرحالة والمستكشفين(١٤)، أما التعريف الإجرائي للاستشراق في هذا البحث فمخيلة سردية يبحث فيها الغربي عن العجائبي والمدهش في جغرافية الشرق المتخيل في وعي الغربي .

المبحث الأول

صورة الشرق في المتخيل السردي مابعد الحداثة:

تتمظهر صورة الشرق في المتخيل السردي عند إيكو في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية ،والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي والغرائبي في عالم النص الروائي الغربي ، اذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهول فكري وعقائدي يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ويعيد إنتاج الآخر على أساس إيديولوجيا وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق، والمفكر، والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية ، ولعل محاولة ادوارد سعيد في مقاربته للسرد الغربي وربط النصوص الروائية والثقافة الغربية بالامبريالية التي تجلت في النص السردي الذي جمع بين الجمالي ووجهات النظر السياسية التي عدها سعيد محاولة لسلخ الإنسانية عن غير الأوروبي ،وإبراز شعوب وأصقاع بأسرها خاضعة ودونية(١٥)، و يمكن عد مقاربة سعيدً بمثابة المحفز على مقاربتنا للنصوص السردية للروائي والناقد إيكو(**).الذي عرف بولعه بالدراسة والبحث في العصور الوسطى في التاريخ الغربي (الأوروبي) ، مما دفعه إلى إبداع نصوص سردية تحاكي متن العصور الوسطى ،وتكشف عن فكر الغرب ووجهة نظره للدين، والحياة ،والسياسة ،والآخر الشرقي المسلم والملحد ، إذ تمثلت في نصوصه الروائية وصفا للشرق والشرقي حسب منظومة الأفكار والخلفيات المعرفية ،والثقافية ،والفلسفية ،والدينية التي حركت وتحركت على أساسها شخصياته الروائية التي كانت موزعة بين رجل الدين، والسياسي ،والمغامر ؛ولذلك فإن مقاربتنا ستركز على ثلاث روايات تجسدت فيها الرؤية الروائية والإيديولوجية التي تكشف رؤية الغربي للشرقي في العصور الوسطى ، فالرواية الأولى " إسم الوردة " (***)، والرواية الثانية " جزيرة اليوم السابق "(****) ،و الرواية الثالثة " باودولينو" (*****) ، اذ



يتبلور البناء السردي الإستشراقي في متن روايات إيكو على أساس حضور المكان الشرقي بسحريه وعجائبه ، ووصف الشخصيات الروائية للمسلمين ،والعرب ،والشرقيين ،والعالم الثالث بين الوصف الايجابي والسلبي ؛ لذلك سنحاول في هذه المقاربة كشف رؤية أمبرتو إيكو وشخصياته الروائية وخلفيتها المعرفية التي ترتبط بالمزاج الفلسفي، والمعرفي في القرون الوسطى للمكان الشرقي ، ووجهة نظر الشخصيات الروائية بالشخصية الشرقية والشرق .

المبحث الثاني

سحر المكان الشرقي بطبيعته المتحركة والساكنة :

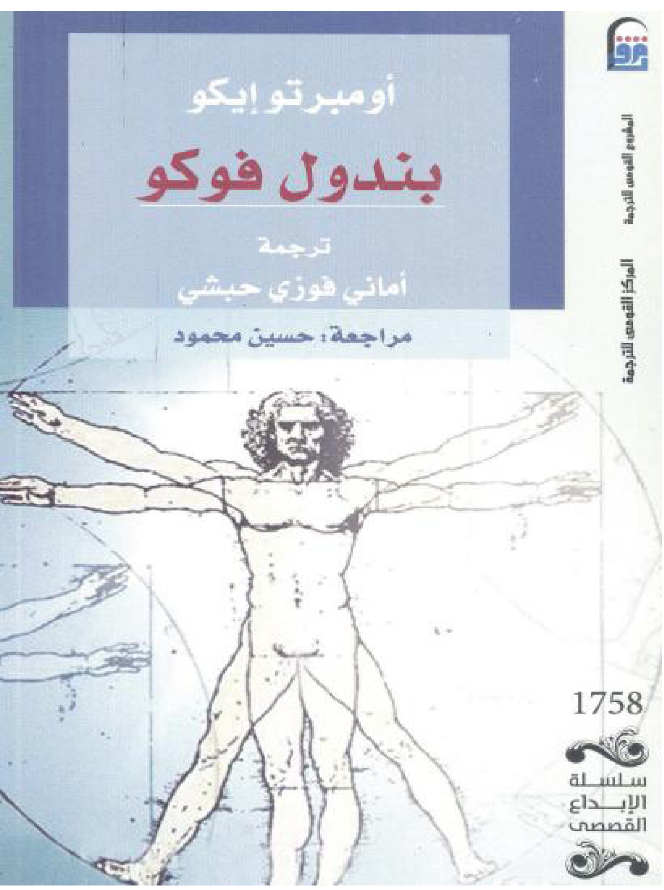
تتحاور مشهدة المكان الشرقي مع روافد فكرية ،ومعرفية ،وأدبية استشراقية في محاولة رسم جغرافية سحر الشرق العجائبي الذي يجسد حالة مجهولة تحدد ما كان متجليا في ذاكرة الجماعة والشعوب الأوروبية التي غذتها المدونات الاستشراقية ،والحروب الصليبية في تكوين صورة نمطية تتماهى مع السحر ،والخرافة، والعجائب ، إذ يبرز إيكو رؤية مركزية تجسد حقيقة خيالية تعالقت في ذاكرة الغرب عن الشرق بعيدا عن كونها حقيقة تطابق الواقع ، فثمة حضور وتحاور ينطوي على مشاهدة الراحلة والمستشرقين وما لاحظوه وشاهدوه وسردوه في الغرب ، فيتمظهر المكان بسحره وخرافته في ذاكرة الشخصية الرئيسية في رواية باودولينو ، الذي يحاول أن يكتب شعرا أو رسالة تصف لحبيبته ما رآه ،ولكن ضغوط الذاكرة وحضور المتلقي الحبيبة ، يمارس سلطته في أن يقدم باودولينو مشاهدته عن الشرق تتماهى مع سلطة المدونات القديمة للمستشرقين الذين زاروا الشرق ، إذ يقول الراوي العليم: " كان يقرأ أخبار عن الأراضي النائية حيث تحيا التماسيح والثعابين المائية الضخمة التي بعد التهامها البشر ، تبكي وتحرك فكها الأعلى ، والتي ليس لها لسان ، وحيث عجول النهر ، نصفها آدمية ونصفها حصان ، والحيوان الغول ، جذع حمار ومؤخر آيل ، ونحر الأسد ووركيه ، وقوائم حصان ، وقرن مفلوق وفم مشقوق حتى الأذنين يصدر عنه صوت شبه ادمي ، وعوض الأسنان عظم وحيد . كان يقرأ أخبار بلاد يحيا فيها بشر بلا مفصل عند الركبة ، بشر من دون لسان ؛ بشر بآذان ضخمة يلتحفون بها اتقاء للبرد ، وذوو الورك الوحيدة يتراكضون على ساق واحدة "(١٦)

تؤثث الحيوانات العجيبة والغريبة في هذا النص سحرا خرافيا يتماهى مع الخلفية الفكرية ،والموسوعية التي تتقبل حضور هذه الحيوانات الغريبة في جغرافية ومكانية الشرق مما يضفي طاقة وإثارة ودهشة تعمل على فتح ذاكرة وخيال المتلقي الغربي على أوصاف بعيدة عن الواقع ، مما يجسد عوالم سردية تتماهي مع الخيال ،والذاكرة ،والتاريخ ،وانفتاح كل الاحتمالات التأويلية والوصفية لكون الشرق المجهول ينطوي على سحر غرائبي وعجائبي من خلال وصف الإنسان الشرقي والأشياء ،والطبيعة ،والحيوانات التي تعمل جميعها على تعضيد النص لتقديم عوالم متخيلة تنسجم مع مكانية وبيئة الشرق ، ويتعاضد سحر المكان وتأثيثه العجيب والغريب مع كون غرابة المكان ،والأشخاص ،والحيوانات ،والطبيعة تتماهى مع العادات والتقاليد الشرقية الغريبة التي تتواتر وتتناقض مع العادات الغربية مما دفع الراوي العليم إلى تشكيل تعاضدية غرائبية المكان والإنسان مع غرائبية العادات والتقليد التي تمارس في الشرق إذ يقول الراوي العليم: " ... ؛ وعن بلد إذا وقف فيه أحد قبالة الشرق وجد ظله عن يمينه ؛ وعن آخر يقطنه أناس مفرطون في الضراوة ، حيث يعلنون الحداد أذا أنجبت النساء أطفالا ، ويقيمون الاحتفالات إذا ماتوا ؛ وعن بقاع تنتصب فيها جبال شاهقة من الذهب تحرسها نمال حجم أحداها بمثل حجم كلب ، وحيث تحيا الأمازونيات ، النساء المحاربات اللواتي يبقين الرجال منفيين في المنطقة الحدودية ، وإذا أنجبت أحداهن مولودا ذكرا ألحق بابيه أو قتل ، وإذا أنجبت مولودا أنثى يبترن بنصل محمى ثديها الأيسر إذا كانت من أسرة نبيلة ، كي يتاح لها أن ترتدي المجن ، والأيمن إذا كانت من العامة كي يتاح لها أن ترمي بالقوس ، وأخيرا حكي لها عن النيل ، احد الأنهر الأربعة التي تنبع من جبل الفردوس الأرضي : فمجراه يعبر صحارى الهند ، و يغوص في باطن الأرض ، ثم ينبجس



عند سفح جبل الأطلس ، ثم يصب في البحر بعد أن يعبر مصر."(١٧).

يوحي هذا النص بأن عملية المقارنة بين جغرافية وعادات وتقاليد الغربي كان لها حضور في كون أن مناخ المناطق الغربية يختلف عن مناخ المناطق الشرقية ،إذ إن شروق الشمس وزاوية سقوط ضوئها يجسد إتجاه سقوط الظل يمينا ، وكذلك يشير باودولينو إلى فكرة أساسية متجذرة في الشرق إذ كانوا يقدمون الذكر على الأنثى ، وذلك لأسباب كثيرة منها كثرة الحروب والجانب الأخلاقي المتجلي في الخوف من الغزوات ،وما يتبعها من الحفاظ على شرف المرأة ، فضلا عن أن العوالم السردية تتماهى مع الذاكرة وموسوعية المتلقي الغربي في انصهار عجائبية العادات والتقاليد مع عجائبية وصف المكان وخرافته من جبل ذهب ونملة بحجم كلب ، ونساء أمازونيات ، وسيرة تحرك نهر النيل ،و كل هذه الأوصاف تعبر عما كان يريد المتلقي الغربي أن يسمعه ، إذ إن عوالم السرد المتخيلة تنسجم مع الخرافات، والأساطير العجيبة التي كانت معروفة في الأدب الشعبي وأحاديث العامة من الناس ، ولعل فكرة طفولة العقل والخيال يسجل حضورا قويا في هذا النص لكي ينسجم مع فكرة المغامرة التي تستدعي إلى ذهن المتلقي مغامرات سندباد وألف ليلة وليلة ، إذ تناصت رواية باودولينو مع سياق وحكايات المتخيل العربي التي تجسدت في إلف ليلة وليلة تنصهر وتذوب النصوص الشرقية ــ ألف ليلة ــ ،ولاسيما مغامرة سندباد في المتخيل السردي للرواية المغامر باودولينو الذي على أثره تتحول قصة سندباد من حكاية خرافية في أدب الشرق إلى حكاية حقيقية تساعد على تطور أحداث رواية إيكو التي يحاول من خلالها تأكيد وجود مملكة الراهب جان ، لأن حسب مقصدية المؤلف إيكو ، فإن أي خرافة أو أسطورة تحمل نوعا من الحقيقة ، لذلك كان باودولينو قد استلهم فكرة إرسال الرسالة من قصة سندباد إذ يقول باودولينو " لقد استلهمت فكرة تحرير رسالة من الراهب جان من حكاية كان ربّي سليمان قد سمعها في أوساط عرب اسبانيا . بحار ، يدعى سندباد ،وعاش في زمن الخليفة هارون الرشيد ، قادته إسفاره ، ذات يوم ، إلى إحدى الجزر الواقعة عند خط الاعتدال ، ما يعني أن الليل فيها ، كما النهار ، يدوم أثنتي عشرة ساعة ، روى سندباد أنه صادف ، على الجزيرة ، عددا غفيرا من الهنود ، فلا بد إذا أن الجزيرة كانت قريبة من الهند ، اقتاده الهنود للمثول أمام أمير سرنديب ، وكان ذاك الأمير لا ينتقل الا محمولا على عرش وضع على ظهر فيل ، علوه ثماني أذرع ، وعلى الجانبين يواكبه صفان من الحاشية والوزراء ، يتقدمه بشير حاملا رمحه الذهبي ، ويتبعه آخر حاملا كتلة من الذهب جعلت قمتها زمردة . وعندما يترجل عن عرشه المحمول ليتابع طريقه ، على صهوة جواد ، كان يتبعه ألف فارس مكسوين بالحرير والديباج ، ويتقدمه بشير آخر مناديا إن الوافد ملك لم يحظ سليمان بمثل تاجه . استقبل



الأمير سليمان واستفسر منه مطولا عن المملكة التي قدم منها . وفي آخر الأمر طلب منه أن يحمل معه لهارون الرشيد هدية و رسالة مدونة على رق من جلد الخروف بحبر مجلوب عبر البحر ،... وكانت الهدية المتواضعة عبارة عن كأس من الياقوت الأحمر ، وجوفها مرصع باللآلئ . تلك الكأس والرسالة قد زادت أسم هارون الرشيد العظيم هيبة ووقعا في عالم المشرقيين .

... من المؤكد أن بحارك هذا كان في مملكة الراهب جان ، قال باودولينو ؛ سوى أن العرب يطلقون عليه اسما مغايرا . ولكنه كذب حين قال إن الراهب قد بعث برسائل وهدايا للخليفة ، لأن جان مسيحي ، لا بل هو نسطوري ، وإذا كان ينبغي له أن يبعث برسالة لكان بعث بها إلى الإمبراطور فردريك "(١٨).

تشكل مرجعية المتخيل العربي وحكاية ألف ليلة وليلة نواة وإطارا انطلق منه إيكو في بناء أحداث روايته التي تعكس مغامرة سندباد في كشف مجاهيل وعوالم وأصقاع عجيبة وغريبة تتداخل فيها الحقيقة بالخيال ،ولعل محاولة ربط هدية الملك سليمان إلى هارون الرشيد تنطوي على بعد سياسي وديني يتمركز حول الكشف عن عظمة وقوة هارون الرشيد ، والتي قابلتها محاولة باودولينو إظهار مدى قوة وعظمة فردريك ، ولعل محاولة إيكو في تناصه مع هذا النص ما هو إلا تعضيد وتشكيل يتمحور على أساس امتصاص واجترار وتذويب نص سندباد لكي يجسد متخيلا يبني على أساسه

إيكو متخيل يعطي شرعية الخيال أبعادا عجائبية تمنطق عوالمها ،وتناصها مع متخيل شرقي عجائبي كشف عجائبية الهند والشرق الأقصى ، لكي يوظف اكتشاف سندباد للآخر الشرقي قوة وطاقة تحمل بعدا يتفاعل معه المتلقي الغربي في اكتشاف مكتشف المتخيل العربي ، وبذلك كان إطار المتخيل الشرقي يوفر إطارا عجائبية أنبنى على أساسه المتخيل والسرد الغربي عوالمه الغريبة ، أما الجانب الآخر من هذا النص فهو التوظيف السياسي والعقائدي لباودولينو لمملكة الراهب جان التي ارتبطت في الذاكرة الجماعية الغربية بالمسيحية ، ولذلك أتهم سندباد بالكذب في كون الراهب جان مسيحياً ، ولا يمكن أن يرسل رسالة وهدية إلى مسلم وعدو المسيحيين ، مما تبرز مركزية الغرب ونرجسيته في أن الرسالة والهدية لابد أن ترسل إلى فردريك لكونه يمثل عظمة وقوة المسيحية .

ولو وسعنا الرؤية نتلمس تداخل نصوص وأحداث للمسلمين في نصوص السرد (الإيكوي) ترتبط بالعصور الوسطى الإسلامية مدونة في كتب التاريخ والمذاهب والعقائد الإسلامية ، فقصة الأمير علاء الدين والحشاشين تبعث نوعا من الدهشة العجائبية والغرائبية عند المسلمين والغرب ، ففي محاولة باودولينو كشف سر العسل الأخضر الذي كان يتناوله صديقه عبدول، والذي على أثره تحدث له نوعا من الهيام والنشوة وفقدان العقل ، إذ أباح عبدول بسره لباودولينو في قوله : " إسمع يا صديقي ، لقد تناولت قليلا من العسل الأخضر ، قليلا منه فقط . اعلم جيدا أنها تجربة من الشيطان ، لكن العسل مفيد ويعينني أحيانا على الغناء . أصغ جيدا ولا تلمني . منذ عهد طفولتي في الأرض المقدسة وأنا أسمع تكرار حكاية مذهلة ورهيبة . إذ يحكى أنه على مقربة من إنطاكية كانت جماعة من المسلمين تقيم على قمة جبل في قصر تعجز النسور عن بلوغه . وكان سيدهم يدعى علاء الدين ، وكان مرهوب الجانب من قبل أمراء المسلمين وأمراء المسيحيين على حد سواء . وكان يقال في الحقيقة أنه ، في وسط قصره ، توجد حديقة عامرة بكل صنوف الفاكهة والورود ، وحيث قنوات يجري فيها الخمر واللبن والعسل والماء ، ومن حولها ترقص وتغني فتيات فاتنات الحسن . ولا يقدر على العيش في تلك الحديقة سوى فتيان علاء الدين يأمر بخطفهم ، ويمارسهم ، في دار النعيم ذاك ، بالملذات . وأقول ملذات لأن أولئك الفتيان ، كما نمى إلي من أحاديث البالغين همسا ـ فتحمر وجنتاي حياء واضطرابا ـ ، كن سخيات ، مقبلات على أرضاء ضيوفهن ، ومنحهم ما يتوقون إليه من المباهج التي لا توصف ، والتي ، كما يخيل إلي ، لا تخلو من الإثارة ، بحيث إن الداخل إلى ذاك المكان ، ما كان ليغادره بأي ثمن . .....، فذات صباح مشرق استيقظ احد أولئك الفتيان في فناء خرب يكويه قيظ الشمس ، حيث ألفى نفسه مغلولا بسلاسل . بقي أياما على تلك الحال إلى أن اقتيد ليمثل أمام علاء الدين ، وهناك ارتمى على قدمي هذا مهددا بالانتحار ، متوسلا أن تعاد إليه الملذات التي حرم منها والتي بات لا يطيق الاستغناء عنها . فصارحه علاء الدين عندئذ بأنه اغضب الرسول وبأنه قد ينال رضاه مجددا إذا أبدى استعداده للقيام بعمل عظيم . وأعطاه خنجرا من ذهب وأمره بان يشد رحاله على الفور ، قاصدا بلاط سيد من أعدائه ليقتله . ذاك هو السبيل الوحيد لكي يستحق مجددا ما كان يبغيه ، وحتى لو قتل في الأثناء ، فمصيره الجنة التي تشبه في كل شيء المكان الذي طرد منه ، لا بل أفضل منه بما لا يقاس . لهذا السبب كان علاء الدين يتمتع بسلطان كبير ويثير الخوف في روع الأمراء من جيرانه ، سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، لان المرسلين من قبله مستعدون للقيام بأية تضحية "(١٩).

يكشف هذا النص تداخل الأدب بالتاريخ ،إذ إن جماعة علاء الدين أو الحشاشين هي حقيقة تاريخية تؤكدها المدونات التاريخية العربية والمسلمة التي ارتبطت بالحكايات الشعبية في الشرق التي أضفت إليها نوعا من المبالغة، والغلو لتعظيم دور هذه الجماعة ، فاستعار إيكو حقيقة وجود هذه الجماعة في ذلك الوقت محاولا أن يستثير في المتلقي الغربي سحر وغرابة الشرق وشعوبه ، إذ إن الشرق كان معروفا عنه بولعه بالسحر والخرافة ، ولكي يضفي إيكو مصداقية ومنطقية لمغامرة باودولينو ،فإنه أثناء رحلته في البحث عن مملكة الراهب جان يلتقي بجماعة علاء الدين كاشفا عن غرائبية المكان والأشخاص ولم يكتفِ فقط بالإشارة إلى عاداتهم وتقليدهم إنما في إظهار مظهرهم الخارجي الذي يوحي بشخصيات أسطورية وخرافية ، إذ تصف الرواية وتسرد لحظة لقاء باودولينو بجماعة علاء الدين " لمحنا رهطا من الرجال مقبلين على خيولهم . كانوا يرتدون ملابس فاخرة ويحملون أسلحة لامعة ، ولهم جسم آدميّ ورأس كلب.

ـ إنهم السينوسيفالوس ، الكائنات الكلبية الرؤوس . هم حقيقة إذا .

ـ حقيقة كما الله حقيقة . راحوا يطرحون علينا الأسئلة وهم يطلقون نباحا لم نفقه منه شيئا ، ثم افترّ أضخمهم الذي بدا انه قائدهم ، عن ابتسامة ـ ربما كانت ابتسامة أو لعلها زأرة غضب ، كشفت عن أنياب طويلة حادة ، واصدر أمرا لأتباعه فقيدونا في صف أحادي . واقتادونا عبر الجبل سالكين أحد الدروب التي لا يعرفها احد سواهم . وبعد ساعات من السير هبطنا إلى واد يحوطه من كل صوب جبل شاهق آخر ، وعلى سفحه حصن منيع تحوم فوقه طيور كاسرة ، وتبدو ، برغم البعد ، هائلة الأحجام . وتذكرت وصف عبدول ، وأيقنت أنه حصن علاء الدين. "(٢٠).

يشي هذا النص السردي بتداخل الحقيقة مع الخيال السردي ،إذ يقدم إيكو صورة طبق الأصل عما سمعه باودولينو من عبدول في وصف مكان وجماعة علاء الدين موظفا قدرته الإبداعية في تكوين صورة لرجال برؤوس كلب مما يثير حالة




من الخوف والدهشة ،ولكن باودولينو لم تثره وتدهشه مشاهدة هؤلاء الرجال إذ إن لديه معلومات مسبقة عن حال وشكل هؤلاء الرجال، إنما نجده قد استجاب لهم في محاولة الوصول إلى مقر إقامته ، ويتماهى باودولينو مع الرحالة العربي سندباد في اكتشاف المجاهيل وحب المغامرة من خلال ممارسة المؤلف الضمني دوره في هذا النص في تحول المتخيل السردي لمغامرة بطل إلى فتح أروبي يتجسد في وصف أشياء ومناطق الشرق بالساحرة، والغريبة ،والبدائية ،والعجيبة .

ومما تقدم يمكن القول إن جغرافية الغرب تثير نوعا من العجائبية ،والغربة، والسحر ، إذ حاول إيكو أن يؤثث فضاء واسعا من الغرائبية العجائبية محولا كل شيء إلى مشهد غريب وعجيب من المكان ،والإنسان ،والحيوانات أي كل الطبيعة الصامتة، والمتحركة في الشرق توحي بالسحر والغرابة .

المبحث الثالث

أ- الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية :

يعكس إيكو في روايته صورة متناقضة عن الشخصية الشرقية التي تحمل ملامح ايجابية وسلبية ، فتتجلى الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية في سرد إيكو بين الشاعر، والعالم، والنبيل ،والمرح ،والصديق ، إذ يقدم شخصية عبدول في رواية بالشاعر ،والمرح ،والصديق الوفي ، و لديه - عبدول - قدرة على نظم الشعر، وتركيب الكلام والبيان، وهذا ما هو معروف عن الشرقيين ، إذ سأل باودولينو عبدول « أتنظم شعرا؟ سأل باودولينو .

ـــ بل أنشد أغاني . انشد ما أعاني . أني أعشق أميرة بعيدة »(٢١).

ولم يكتف باودولينو بوصفه بالشاعر ،وإنما بالذكي والنبيه وله قدرة على الانسجام والاندماج مع المجتمع الأوروبي ولاسيما الفرنسي ،إذ إنه في فترة قصيرة تعلم التحدث باللاتينية، واللغة السوقية أو العامية الدارجة ، إذ يقدمه باودولينو بأنه « كان على قدر من النباهة ؛ فبمضي بضعة شهور على إقامته في باريس أتقن التحدث باللاتينية كما باللغة السوقية الدارجة »(٢٢)، ولعل حالة القبول والتوافق في بعض ملامح شخصية باودولينو المتجلية في المغامرة والبحث عن الغريب وكشف المجهول ،ولاسيما المجهول الشرقي عمل على التقرب من عبدول الذي يمكن أن يساعده في البحث عن مملكة الراهب جان مما جعل علاقته معه تتطور إلى مرحلة الصديق المخلص له في رحلته إلى الشرق إذ يثير عبدول فضول باودولينو في اللقاء الأول ،إذ قال : باودولينو لصديقه السيد نيسيتاس « لكي أوضح الصلة بين عبدول والمكتبات ، سيتوجب علي أن أرجع قليلا إلى الوراء ، يا سيد نيسيتاس . .... ، لا حظت ، ذات صباح ،صبيا بقربي ، تدل سمرة سحنته على أنه مشرقي ، سوى أن صهبة شعره لا تمت بصلة إلى مظهر المسلمين .لم أكن موقنا مما أذا كان منتبها إلى الدرس أم مستغرقا في أفكاره ، غير انه بدا ساهيا شارد الذهن . وكان ، بين الفينة والفينة ، يقف مرتعدا متلحفا بثيابه ، ثم يعود إلى سهوه ، وأحيانا يخط أشكالا على لوحة . مططت عنقي لإستراق نظرة عليه فلاحظت أنَّه خط ، على معظم اللوح ، ونيم الذباب الذي يسم حروفا عربية ، أما الباقي فسوده بلغة شبيهة باللاتينية لكنها ليست لاتينية ذكرتني بلهجات بلادي . باختصار ، اغتنمت انتهاء الدرس للتحدث إليه ، وبدا ودودا باستجابته كأنه كان يصبو، منذ وقت طويل ، إلى العثور على من يتحدث إليه ؛سرعان ما توطدت صداقة بيننا ورحنا نتنزه على طول النهر ، وجعل يحكي لي قصته (٢٣).

وتتطور صورة العربي والشرقي في الوعي الغربي في اعترافه بأن العرب محبون للعلم والفلسفة ،إذ نجد أن إيكو في رواية إسم الوردة يكشف وجهة نظر رجال الدين الغربيين بالعلماء والفلاسفة العرب ،فكتاب أبي القاسم البلداشي من الكتب المهمة في الطب والأعشاب ؛وذلك حسب وجهة نظر غوليالمو في أثناء رده على سؤال سيفيرنو العشاب ،إذ قال: «غوليالمو بتواضع (قليلا جدا ، لقد حصل مرة بين يدي كتاب ابي القاسم البلداشي ... (تقويم الصحة)

ـــ أبو الحسن المختار بن بطلان .

ـــ أو القاسم المختار كما تريد . أتسأل أن كانت توجد منه نسخة هنا .

ـــ ومن أجملها ، مع رسوم كثيرة ممتازة .»(٢٤).

ولا يتوقف العطاء العلمي عند العرب فقط في الجانب الطبي، إنما في علم البصريات كذلك حسب المتخيل السرد لإيكو ومرجعيته في الوعي الغربي في القرون الوسطى إذ يربط المحقق غوليالمو الشخصية الرئيسة في رواية إسم الوردة تطور علم البصريات بالعرب داعيا أحد الرهبان إلى قراءة كتب العرب في علم البصريات « يجب أن تقرأ بعض الكتب في علم البصريات كما قرأها دون شك مؤسسو هذه المكتبة . وأحسنها هي كتب العرب . لقد ألف الخازن كتابا بعنوان (زيج الصفائح) حيث يتحدث ، مستدلا ببراهين دقيقة في علم المساحة ، عن قوة المرايا . ...

ـ آه ، إنها عربية . هل هناك كتب أخرى مثل هذا ؟

ـ نعم ، البعض . ولكن هناك واحداً باللاتينية ، إن شاء الله . إل...، الخوارزمي ،

ـ لوحات الخوارزمي الفلكية ، ترجمها اديلاردو دا باث ! إنه كتاب نادر جدا!واصل .

ـ عيسى بن علي ، (في علم البصر) ، الكندي ، (حول أشعة الكواكب) »(٢٥).

وتتمظهر المكتبة العربية والإسلامية بوصفها ذات ابعاد معرفية وكمية تتجلى بها اعتراف الغرب بعناية العرب وتثمينهم للعلم والمعرفة من خلال احتواء المكتبات الشرقية على أضخم وأعظم الكتب مما وضعها في منظومة الفكر الغربي في العصور الوسطى على أساس كونها تجسد تقابلا





أو مركزية لا يمكن أن يتجاوز عظمتها المكتبات الغربية ، وتحضر هذه المقارنة بين مركزية المعرفة الشرقية والهامشية المعرفية الغربية في أثناء عملية وصف إيكو لمكتبة الدير التي تعد من أعظم المكتبات في ذلك الوقت بما تحتويه من كنوز المعرفة محتوية على كتب فلاسفة وعلماء عرب ، كاشفا إيكو عن ثقة وإيمان واعتراف الغربي في ذلك الوقت بتطور العرب وموسوعيتهم العلمية التي تنهل من كل رافد ،ففي أثناء تفتيش المحقق غوليالمو في مكتبة الدير يجد كتبا علمية عربية في قوله « وأنا أفتش في خزانة (وها هنـا كتب أخـرى . (القانون) لابن سينا ، وهذا المخطوط الجميل بخط لا أعرفه ... «(٢٦) ، مستطردا في وصف إعجابه بالكتب العلمية العربية في أثناء وصفه لكتب ترجمة من العربية إلى اللاتينية ، وأفادة الغرب من العلوم العربية ، في قوله هناك كتب ألفت « باللاتينية ، ولكنها مترجمة من العربية . أيوب الروحاوى ، دراسة حول رهاب الماء عند الكلاب ، وهذا كتاب الكنوز . وهذا (علم البصر) للخازن «(٢٧)، ولو وسعنا الرؤية لوجدنا إعجابهم بالفيلسوف العربي المسلم الكبير ابن سينا ، إذ يقيم تلميذ المحقق البندكي ادسو مقارنة بين حالة الحب عند العرب والمسيحيين وكيف أن العربي والمسلم لا يخجل من البوح بالحب، ولكن في حدود المسموح به في دينهم ، أما المسيحي فإن الحب يعد جريمة يخجل منها ،إذ يقول: البندكي ادسو « كنت أخاف أن يدخل أستاذي فجأة ويمسكني من ذراعي فيكشف سري من خلال نبضات شراييني ، مما سيجعلني أخجل كثيرا .... وا حسرتاه ، كان العلاج الذي يشير به ابن سينا هو الجمع بين المحبوبين عن طريق الزواج . صـحيح أنه كان كافرا ، وأن كان حكيما ، لأنه لم يعمل حسابا لـحالة راهب مبتدئ بندكتـي»(٢٨).،ولم تتوقف حالة الإعجاب بالجانب العلمي والفلسفي إنما نجد أن في الوعي الغربي قد ترسخت حقيقة يكن لها الغربي احتراما وتقديرا ،والتي ارتبطت بحالة الحروب الصليبية التي دامت بين المسلمين والغرب لمدة طويلة ،إذ مثلت شخصية صلاح الدين الأيوبي التي ضرب بها المثل بالنبل والكرم ، إذ نجد تعليق لنيستاس في أثناء أحداث استلاء البرابرة على القسطنطينية في عام ١٢٠٤ ، وما جرى بها من خراب وقتل ونهب ، مقارنا لنيستاس بين ما حل بالمسيحيين في القدس في من كرم وعدم قتلهم من قبل صلاح الدين الأيوبي ، وما يحدث في القسطنطينية من خراب وقتل ، إذ قال: لباودولينو « آواه يا سيد الطيب ، شكرا لعونك ، فليس اللاتينيون كلهم إذا من طينة الضواري الجامحة التي تعيش الحقد في ألبابها . حتى المسلمين لم يقترفوا مثل هذا عندما غزوا القدس ، عندما رضي صلاح الدين بحفنة من النقود مقابل تركه الآهلين يخرجـون بسلام !»(٢٩)، ولا يبتعد لنيستاس عن تكوين صورة عن العلاقة التي كان متوترة بين الغرب المسيحي والأتراك المسلمين إذ مثل الأتراك حسب وجهة نظره قوما رحماء على عدوهم عند تعبيره عن الدمار الذي حدث في القسطنطينية متحسرا ومتألما لكونها تحدث من قبل المسيحيين أنفسهم ، رابطا حالة الدمار بعقاب الله سبحانه وتعالى في قوله :» ـ الأتراك ما كانوا ليفعلوا ذلك مطلقا ، قال نيسيتاس.إذ تربطنا بهم علاقات ممتازة .كان علينا أن نرهب جانب المسيحيين . ولكن لربما كنتم يد الله ، وهو الذي أرسلكم للاقتصاص من خطايانا»(٣٠) ، وتتجاوز قدرة العربي والمسلم الناحية العلمية والفلسفية التي مثلت خلفية معرفية تكونت في ذات ووعي الغربي؛ لتنحاز إلى قدرة علمية سحرية تبعث نوعا من الدهشة والتعجب مما يضع العربي والشرقي في طبقة علية يكن لها الغرب إعجابا لكون الشرقي مزج بين السحر والخيال والحقيقة التي على أساسها شكلت حقيقة مطلقة آمن وأيقن بها الغربي ، إذ يسرد أمبرتو إيكو على لسان شخصيته الرئيسية روبارتو في رواية جزيرة اليوم السابق كشف سر مادة مستوحا من الشرق ، إذ قال :» ذات يوم بينما كان بوتسو الأب ينظف سيفه إذ جرح نفسه ، ولعل السيف كان صدئا ، أو أن الضرر مس جزءا حساسا من اليد أو من الأصابع ، لأن الجرح كان مؤلما جدا . عند ذلك أخذ الكرملي السيف ، ونثر عليه مسحوقا كان يحتفظ به في حقة صغيرة ، وعلى الفور أكد السيد بوتسو انه أحس ببعض الراحة . ومهما كان الأمر بدا الجرح يلتئم منذ اليوم الموالي .وسر الكرملي باندهاش الجميع ، وقال إن عالما عربيا أطلعه على سر تلك المادة ، وإنه دواء أقوى بكثير من ذلك الذي يسميه الكيمـــيائيون المـــسيحيون (unguentum armarium)»(٣١) ، ويسجل الوعي الغربي في القرون الوسطى والسرد المتخيل إعجابه ليس فقط بالشخصية الشرقية إنما باللغة العربية التي كانت في ذلك العصر تمثل لغة العلم والفلسفة لما تجسده من قدرة على تذويب الخطابات العلمية والفلسفية في كينونتها ، إذ قدمت مصطلحات ومفاهيم اندمجت في سياقها ، ولكونها تمتاز بسلاستها ومرونتها في استعاب الفلسفة :فقد وصفها عبدول عندما سأله باودولينو « عما كان يدونه في أثناء الدرس ، فاخبره رفيقه بأن الملاحظات التي دونها بالعربية تتصل بأمور قالها المعلم حول الجدل ، لأن العربية هي ، بالتأكيد ، أكثر اللغات مراسا بالفلسفة «(٣٢)، ويفتح إيكو في نصوصه السردية ذاكرة الوعي الغربي إلى أصالة وعمق حضارة الشرق وامتدادها إلى عصور بعيدة مثّل فيها الشرق حضارة عظيمة ، مترسخة في أعماق الجذور التاريخية للشرق ،فقد كان المصريون أهل حضارة عريقة علموا العالم الكتابة وتشفير الرموز ،إذ يقول: إيكو على لسان إحدى شخصياته عن ماهية اللغز والرمز رابطا الرمز والتشفير بقدرة المصريين القدامى ودقتهم في تحميل رموز الحيوانات طاقات إيحائية ودلالية ، إذ يُظهر إيكو أن المصريين أول من تحدث عن الحمامة « منذ الهيروغليفيا القديمة جدا المنسوبة لهورابولو ، ومن بين الأشياء العديدة الأخرى ، كان





الحيوان يعتبر أطهر المخلوقات ،..... ولكن رغم طهارته ، فالحمام هو أيضا رمز الخبث ؛ لأنه يستنفد نفسه في الشبق : انه يقضي اليوم كله في التقبيل (مضاعفا من التقبيل ليسكت إحداهما الآخر) مع تشبيك اللسان ، ومن هنا جاءت عبارات كثيرة داعرة مثل لعب بالشفاه مثل الحمام وقبل حمامية ، مثل ما يقول الذمميون . حمحم مثل ما يقول الشعراء بمعنى المضاجعة مثل الحمائم «(٣٣)، ويتماهى مع قدرة المصريين على ترميز الآشوريين « الذين يمثلون سمير أميس في شكل حمامة «(٣٤)، وهكذا ترسخت صورة الشرقي الإيجابية في الوعي الغربي بين العالم ،والصديق ،والفيلسوف ،والرحيم مع أعدائه ،والكريم ،والنبيل .

ب ــ الصورة السلبية للشخصية الشرقية:

يعمل السرد (الإيكوي) على تقديم صورة أخرى ترسخت في الوعي الغربي في القرون الوسطى ، إذ نجد السرد (الإيكوي) مع ما قدمه من صورة إيجابية، فإنه يكشف عن الصور السلبية في كون العرب والشرقيين كفارا ، متخلفين ، أعداء ، بغايا ، نهاية دولة وتطور ، آكلي لحوم بشرية ، وكاذبين، وألوانهم سوداء.

إذ إن رئيس الدير في رواية إسم الوردة وفي أثناء حواره مع غوليالو يقارن بين عدد الكتب في مكتبته وعددها في مكاتب بغداد ،والقاهرة ،وطرابلس متهما العرب المسلمين بالكذب ،والتلفيق ، إذ يقول الراوي العليم: « ـــ أعرف أنها تملك من الكتب أكثر من أية مكتبة مسيحية أخرى . اعرف أن خزانات بوبيو او بومبوزا ، كلوني أو فلوري تبدو بالمقارنة مع خزاناتكم حجرة طفل صغير يتعلم مبادئ الحساب . اعرف أن الستة آلاف مخطوط التي كان يتباهى بها نوفاليزا منذ مائة سنة أو أكثر هي شيء قليل بالمقارنة مع ما يوجد لديكم ، وربما يكون الكثير منها الآن هنا . اعلم أن ديركم هو النور الوحيد التي تقدر المسيحية أن تضاهي به مكتبات بغداد الست وثلاثين ، والعشرة الألف مخطوط التي يمتلكها الوزير ابن العلقمي ، وأن كتبكم المقدسة تعادل الألفين وأربعمائة مصحف قرآني التي تتباهى بها القاهرة ، وأن حقيقة خزاناتكم هي البينة الساطعة ضد أسطورة الكافرين الصلفة الذين يقولون (وهم المتعودون على البهتان) مكتبة طرابلس تعد ستة ملايين من الكتب ويسكنها ثمانون ألف شارح ومائتا ناسخ .»(٣٥).

ولا تكمن حالة الكفر والكذب عند العرب المسلمين في حالة المقارنة بين إيمان المسيحية الأوروبية وكفر المسلمين الشرقيين ، إنما نجدها تأخذ مسارا آخر في المقارنة بين الحقيقة والمجاز بين المسيحية والإسلام ، فقد كان اللاهوت المسيحي لا يؤمن بإيصال الحقيقة عن طريق الاستعارة والكناية والمجاز ،ولكن في المقابل كان المسلمون يهتمون بالبلاغة ،والمجاز، والاستعارة ؛ لذلك قد ترجم العرب المسلمون كل ما اكتشفوه من علوم الأقوام الأخرى من الهند واليونان ... الخ ، حتى أنهم قد حافظوا على التراث اليوناني عندما ترجمه ، وعمل الانفتاح من ترجمة ونقل تراث الأقوام الأخرى على تقدمهم في العصر الذهبي الإسلامي ، إذ نتلمس في رواية إسم الوردة حوارا بين المحقق غوليالمو، والراهب الشاب بانشيو يوضح انفتاح العرب المسلمين على علوم الأقوام الأخرى ،وولعهم بالبلاغة التي على أثرها انتقدهم واتهمهم بانشيو بالكفار ،وذلك في أثناء رده على سؤال غاليالمو « ـ لقد سمعت ذلك بالأمس . كان يورج يلاحظ انه غير جائز أن تنمق الكتب التي تحمل في طياتها الحقيقة بصورة سخيفة . ولاحظ فينانسيو أن أرسطو نفسه تحدث عن الكناية والتورية كأداة لاكتشاف أكمل للحقيقة . وعلق يورج بان أرسطو. حسب ما يتذكر ، تحدث عن تلك الأشياء في كتاب (الشعر) و بخصوص الاستعارات . وانه يرى في ذلك حالتين تبعثان على القلق ، أولا لان كتاب (الشعر) الذي بقي مجهولا في العالم المسيحي لمدة طويلة ، قد يكون بإرادة ألاهية ، وصل إلينا عن طريق العرب الكافرين ...»(٣٦) ، ولا يكاد فينانسيو يتهم العرب المسلمين بالكفر حتى يصفهم بالوثنيين الذين ينظمون الشعر المحمل بالمجازات في قوله « ـ لأنني اهتم بالبلاغة وأقرأ للكثير من الشعراء الوثنيين وأعرف .... أو بالأحرى أنه من خلال كلماتهم بلغت أيضا حقائق (في طبيعتها) مسيحية «(٣٧) ، ولا نجانب الصواب إذ قلنا إن السرد (الإيكوي) في أثناء إشارته إلى العرب والمسلمين لا تفارق شخصياته الروائية وصف العرب والشرقيين بالكفر أو الكفار؛ وبذلك يكشف السرد عن الثنائية التي كانت مترسخة في الفكر الغربي في العصور الوسطى القائمة على فكرة الإيمان والكفر ،فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في مواضع سردية كثيرة في روايات إيكو وعلى لسان شخصياته أوصافا للمسلمين تتجلى في كونهم كفارا أو وثنيين ، فمثلا في رواية باودولينو نجد أن العرب والمسلمين يوصفون بالكفار في قوله « ـــ ا رأيت يا ابن أختي العلم ، أنك تقول (مسلمين) وتفكر كما يفكر الملوك المسيحيون الآخرون الذين يستميتون في الدفاع عن القدس ــ وهذا دليل تقوى لا أنكره عليهم ، ولكن لندعه لملك فرنسا ، خصوصا أن الفرنكة هم الذين يتولون زمام الأمور في القدس اليوم ، إن قدر المسيحية وقدر كل إمبراطورية تريد أن تكون مقدسة ورومانية ، يكمن في ما وراء المسلمين . هناك مملكة في ما وراء القدس وأرض الكفار.»(٣٨)، يكشف السرد (الإيكوي) في موضع آخر ومن خلال قول والدة روبارتو بصوت خافت لكي لا يسمعها أحدٌ بأن والد روباتو اعتنق الإسلام وتوحي حركات يدها التي رسمت علامة الصليب أو إيقونته على جسدها بأنه أصبح كافرا ، إذ تقول: « لم يكن أذن عديم الثقافة ، بل كان لديه مدرس ، حتى وأن كان يأتيه بين فصل وآخر . كان المدرس كرمليا ، يقال انه سافر إلى الشرق ـــ ثم تضيف أمه بصوت خافت بعد رسم علامة الصليب ــ حيث يتهامس البعض أنه اعتنق الديانة الإسلامية ،»(٣٩)





وتتجلى في حقبة الحروب الصليبية التي رسخت صورة مشوهة للشرق العربي الإسلامي في المخيلة الغربية ،و التي غذت أحساس الغرب تجاه الشرق بضروب من التعصب العرقي والثقافي والديني متجسدة بعبارات الكفر، والاحتقار ،والتصغير ،والأعداء(٤٠)،ففي حديث باودولينو مع صديقه يكشف عن صورة المسلمين الأعداء في قوله « ــــ حسنا كفاك الآن ، قال له باودولينو ، ذات يوم . خشيتك ألا تكون المملكة موجودة ، وريثما تتاح لك رؤيتها تغرق نفسك في سقام لا نهاية له قد يؤدي بك إلى الهلاك . الحقيقة هي أنك لست مدينا بشيء لا للخصيان ولا للراهب . هم الذين اختاروك ، كنت طفلا رضيعا في حضن أمك ، وما كنت تستطيع أنت أن تختارهم . أتود فعلا حياة مليئة بالمغامرة والأمجاد؟ هيا، اذهب، امتط احد جيادنا واذهب إلى فلسطين حيث مسيحيون شجعان يقاتلون المسلمين . صر البطل الذي تود أن تكونه ، فقصور الأرض المقدسة تعج بأميرات قد يهبن حياتهن من أجل ابتسامة منك .»(٤١)، ولعل أكثر اللحظات التاريخية بقيت في الوعي الغربي من تلك الحروب سقوط القدس بيد العرب بقيادة صلاح الدين الأيوبي الذي أصبح العدو القوي الذي جابه الغرب في الشرق وطردهم منه ،إذ إن ــ صلاح الدين ــ جسد منافسا قويا في الشرق ضد كل حكامها ، لذلك تحالفت أكثر الإمارات المجاورة للشرق مع غزوة فردريك للحد من نفوذ صلاح الدين ، إذ « كان قلج يسعى إلى الحد من غلبة صلاح الدين ،وكان يود فتح المملكة المسيحية في أرمينيا ، لذا كان يأمل في أن يتمكن جيش فردريك من مساعدته في مسعاه ذاك «(٤٢).

ولم يتوقف الغرب على وصف الشرقيين والمسلمين بالكفر إنما تكونت صورة أخرى ارتبطت بالعهر والبغي ولقد مثلت بغايا بابل التي قدمتها المدونات المقدسة الدينية المسيحية صورة عن البغي والعهر الذي اتصف به الشرق كما انعكس في ذاكرة الغرب ، إذ وصف تلميذ ومساعد المحقق غوليالمو البندكي ادسو ، فتاة كانت تتردد عليه من الفينة والأخرى إلى الدير وتمارس الجنس مع احد الرهبان بأنها من بغايا بابل في قوله « .... وأدرت بعض الصفحات فوجدت امرأة أخرى ، ولكن هذه المرة كانت بغي بابل . ولم تسترع انتباهي كثيرا ملامحها ولكن فكرة أنها هي أيضا امرأة كالأخرى ، ومع ذلك فهذه كانت تحمل كل الرذائل «(٤٣) ، وفي موضع آخر من الرواية يؤكد غاليالمو على وصف بغايا بابل أثناء كشفه عن الفساد الأخلاقي عند رجال الدين المسيحيين في قوله « لا تكن ساذجا ياميكيلي ،رغبتكم ، تظهر رغبته هو تحت ضوء قاتم . يجب أن تعرف أنه منذ قرون لم يصعد أبدا فوق كرسي البابوية رجل أكثر طمعا . إن بغايا بابل اللاتي كان يدمدم ضدهن صديقنا اوبارتينو»(٤٤).

ويتجسد في السرد (الإيكوي) شخصية الشرقي الآكل للحوم البشرية والمتخلف الذي لا يميز بين السفينة والحيوان الضخم ، وذلك أثناء وصف الأب كسبار للروبارتو ما شاهده إذ إنه قدمه كأنه « مأدبة فظيعة دامت ثلاثة أيام . وتابع الأب كسبار وهو يرى كل ذلك بمنظاره ،دون أن يقدر على فعل أي شيء . صار الطاقم بجميع رجاله لحما في مجزرة : في البداية رآهم الأب كسبار وهم ينزعون كــل شيء (بصيحات فرح كان المتوحشون يطلقونها وهم يتقاسمون الأثواب والأشياء) ثم جزؤا الأجسام ، وطبخوها ، واكلوها ، بكل أناة، مع جرعات من مشروب فاخر وأناشيد كانت ربما تبدو لاي كان مسالمة ، لو لم تتبع تلك الحفلة الشنيعة «(٤٥).



ولا ينحصر انعكاس الشخصية السلبية للشرقي فقط في الجانب العقائدي والأخلاقي. إنما في الصورة الخارجية المترسخة في وعي الغرب في القرون الوسطى عندما يوصف العرب بالأسمر والأسود وما تستدعيه هذه اللفظة في ذاكرة الغرب من الوحشية، والعبودية ،والتخلف ، إذ يصف نيسيتاس باودولينو عندما أنقذه باودولينو ـــ إذ كان باودولينو قد جاء من رحلته في الشرق التي كان يبحث بها عن مملكة الراهب جان ـــ ، « .... لقد كان بأية حال الرجل الذي أنقذه من غضبة الغزاة ، واصطحبه إلى ملاذ آمن ، وجمع شمله بعائلته ، وقطع له عهدا بإخراجه من القسطنطينية ... كان نيسيتاس يمعن النظر إلى منقذه . صار في عينه شاب عربي أقرب منه بمسيحي . سحنة ألهبتها الشمس ، وندبة شاحبة وسمت خده بأكمله ، وهامة من شعر ما زال ضاربا غالى الصهبة تضفي عليه سمة هيثمية .»(٤٦).

وتتجلى عند الغربي فكرة أساسية تتمحور في أن دور الشرق الحضاري قد انتهى ويمثل حضارة ميتة ، إذ يتجسد في السرد

الإيكوي في « أن الحكمة الإلهية جعلت السلطة الكونية ، التي كانت في بداية الدنيا في المشرق ، تنتقل شيئا فشيئا نحو الغرب لتنذرنا باقتراب أجل العالم «(٤٧).

ويمكن القول أن شخصية العربي في السرد (الإيكوي) تطغي عليها صفة الكفر، والتخلف والعبودية، و المتوحشين وآكلي لحوم البشر.

ومما تقدم يمكن القول إن سرد إيكو حاول الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والمكانية والشخصية ،وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقا يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق .ولكن مقاربة إيكو السردية أعادت اكتشاف وإنتاج الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردية التي ربطت بين التاريخ ،والحقيقة، والخيال ، ويمكن القول: إن الروايات السردية الثلاث لإيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردي الشرقي والأدب الشعبي ، إذ إن رواية اسم الوردة تتماهى في بنائها الفني وفكرتها الأساسية التي قامت على وضع سم في كتاب في إحدى القصص في ألف ليلة وليلة(******) التي نجد بها أيضا كتابا مسموما إذ تروي حكاية ألف ليلة وليلة قصة حاكم استطاع طبيب أن يشفيه من مرض ، وبعد إن تعافى و شفي قرب الطبيب منه ، ولكن حسد وغيرة الوزراء دفع بالملك إلى إصدار حكم بقتله ، فكان الطبيب ذكيا طلب من الحاكم أمنية أخيرة ،فذهب إلى البيت وجلب كتابا أعطاه هدية إلى الملك عندما اطلع عليه الملك وجده فارغا ابيض لم يُكتب به شيئ ، ولكن كان الكتاب في الحقيقة مسموما وعلى أثره مات الطبيب ،والملك(٤٨)..

ولا يتوقف هذا التأثر والتناص على فكرة الكتاب المسموم وإنما نجد أن رواية باودولينو قامت على فكرة ارتبطت بحكايات سندباد في البحث عن جزيرة سليمان التي وظفت في رواية إيكو على شكل مملكة الراهب جان ، حتى أن بناء تسلسل الأحداث وعجائبية السرد الروائي التي كشفت صورة الآخرين في مناطق الشرق تتماهى مع ما وصفه الراحلة سندباد .

ويجسد عنوان وقصة الحكي في رواية جزيرة اليوم السابق حوارا وتناصا مع حكاية ألف ليلة وليلة ،إذ إن فكرة جزيرة اليوم السابق جاءت على لسان ورواية ووصف سندباد عندما وصل إلى خط الهاجرة ،وكيف كان هذا الخط يفصل بين مرحلتين زمنيتين في كون من يعبر الخط يعيش يوماً آتاً أو سابقاً أي مابين الخطين يوجد تسابق بالأيام وهذا ما تحدث عنه سندباد ، إذ وظفها إيكو في بعدها الزمان التي كشفت عن ماضي شخصيته الرئيسية ومكنون أيامه الماضية .

الهوامش

١ـ لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي : ٢٠ ـ ٢٤ .

٢ـ العجمي ، مرسل فالح ، السرديات مقدمة نظرية : ٢٧ ـ ٢٨ .

٣ـ يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي : ١٩ ـ ٢٨ .

٤ـ مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية : ٥٤ ـ ٢٨٩ .

(*)ـ الغرائبية تعني كل الأشياء المفزعة التي تشير على نحو آخر إلى شيء سبق لنا أن خبرناه وشعرنا به من قبل ، لان الغرائبي يحيل إلى مألوف جدا الا انه مكبوت بعيد عن الاهتمام ويمكن أن تكون الغرائبية قريبة من مصطلح الإغراب ولاسيما من خلال ارتباطه بأشياء غير منطقية ، إما العجائبية فإنها ترتبط بالفنتازيا وبالأساطير والملاحم أو أي شيء آخر مرتبط بالطفولة ، الأمر الذي يفسر شيوع الأجواء الخيالية الحلمية في النص ،أيتر، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع: ٦٧ ـ ٦٨ .

٥ـ سعيد ، ادوارد ، الثقافة والامبريالية : ٦٥ ـ ٧٠ .

٦ـرزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة ناجي رشوان : ١٦٥ ـ ١٦٨ .

٧ـ الورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد : ٩ ـ ١٣ .

٨ـ ريكور، بول ، الزمان والسرد : ١ / ٦٩ ـ ١٥١ .

٩ـ الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية:١٥٠٠ـ ١٥٠١

١٠ـ الرازي ، المختار الصحاح:٣٣٦ .

١١ـ الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس:٣٩١/٦

١٢ـ عبد النور . جبور . المعجم الأدبي:١٧ .

١٣ـ المرعشي ، أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات:٢٢ .

١٤ـ سعيد ، الأستشراق. المعرفة . السلطة . الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب:٦٣ ـ ١٢٠ .

١٥ـ الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب : ١٠ .

(**)ـ ولد أمبرتو في الساندريا (بييمونت) عام ١٩٣٢ ، وهو حاليا أستاذ السيميائيات في جامعة بولونيا ، ولقد درس في جامعات كولومبيا ويال ونيويورك ونورث ويستيرن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي باريس ، والمجمع الفرنسي ودار المعلمين العليا ، له عدة دراسات أهمها الفن في علم الجمال القروسطي ،والقارئ في الحكاية ، ولقد نالت روايته الأولى أسم الوردة جائزات كثيرة وحققت شهرة عالمية ، ويعد اليوم أمبرتو إيكومن أبرز الكتاب في العالم ،(إيكو ، كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة . ترجمة حسين عمر ،٢٠٠٧ ،: ٦) .

(***)ـ تقع أحداث هذه الرواية في أواخر السنة الميلادية ١٣٢٧ ، التي تعيش فيها المسيحية أحلك فتراتها المتجلية في الفوضى الفكرية ،والدينية ،وفساد رجال الكنيسة وتصارعهم على النفوذ ، وفي هذا الجو تحدث جريمة في دير رهبان في شمال إيطاليا ، وحال وصول غوليالمو دا باسكارفيل ، عالم فرنشكاني كان في السابق محققا ، بصحبة تلميذه المبتدئ البندكتي ادسو الذي سُردت الرواية على لسانه ، إلى الدير فيحدث أن يقع تكليف غوليالمو بالتحقيق في سلسلة من الجرائم الرهيبة التي يقع ضحيتها رجال دين ، والتي تتواصل طيلة الأيام السبعة التي سيقضيانها في الدير ، إذ تحولت مكتبة الدير إلى مسرح للجرائم ، والتي كانت مصممة على شكل متاهة ،وتمثل ملتقى للفسق والجنون والحقد ، ومكان لإقامة حفل الموت وقداس الشياطين ، إذ تتبلور الجريمة حول كتاب يحتوي على سم ، لا يريد مدير أو كبير الدير أن يطلع عليه أحد ،وهكذا كل من يفتح الكتاب محاولا قراءته أو الاطلاع عليه يموت بسبب السم الذي يحتويه الكتاب ، إلى إن يكتشف غوليالمو السر ، وعلى أثره تحترق المكتبة والدير وتنتهي الرواية ، والرواية شبه بوليسية ،وتاريخية ،وفلسفية تنطوي على فلسفات دينية وآراء فلسفية كثيرة ، وبنيت الرواية على سبعة فصول إي كل يوم فصل إيكو ، أمبرتو .اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي. ط٣.ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .

(****)ـ تتحدث عن فارس مالطي اسمه روبارتو وهو من عائلة نبيلة صغيرة تمتلك أراضي على حدود الاسبانية في ذلك الوقت. يشارك في الحروب والمعارك التي تجري في ايطاليا واسبانية ، وبعد أن أتهم بالفساد الأخلاقي ويحكم عليه بالإعدام في فرنسا من قبل رجال الدين ، يقوم



بمهمة سرية للرهبان مقابل العفو عنه في البحث عن جزيرة اسكونديدا لكي يظفر بكنوزها ، ولكن الأقدار تعمل على غرق سفينته وموت كل من فيه الا هو الذي ينجو بأعجوبة، ثم يجد نفسه على سفينة مهجورة اسمها دافني ، وهكذا يقف طول أحداث الرواية متأملا جزيرته ، دون أن يتمكن من بلوغها ، لأنه لا يعرف السباحة ، فتصير الجزيرة رمزا لماضيه ، بما أنها تقع وراء خط الهاجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ، وآملا في أعادة كتابة حياته لو تمكن من عبور خط الزمن ، وتصير دافني ، السفينة المهجورة التي يجد روبارتو نفسه على متنها ، نقطة تحول في حياته التي تأخذه بين ماضيه وحاضره ومستقبله ، فتعود إليه ذكريات طفولته في مونفيراتو وحصار كزالي الذي شارك فيه بصحبة أبيه . وأيام باريس وصالوناتها التي عرفته بحبيبته ليليا إلى أن يصل إلى الظروف التي جعلته يركب البحر ، وبعد ذلك غرقت سفينته ، وقذفته فوق سفينة أخرى راسية أمام جزيرة . وهنا يرتبط الماضي بالحاضر ويعيش روبارتو تجربة حياتية جديدة بصحبة شيخ عالم كان مختفيا في السفينة ، فيفسر له الشيخ الكون من منظار جديد ، ويكشف له أسرار الدنيا من زوايا لم تكن تخطر له على بال ، وبعد وفاة الشيخ أثناء تجربة علمية ، يعود روبارتو إلى سابق عهده ، وحيدا فيتصور تواصلا لقصته ليصبح لها غد ، ويصير بهذه الطريقة مؤلفا لرواية داخل الرواية ،فها هو إذن يتحرر من قيود الزمن التي تربطه إلى ماضيه وحاضره ، ويعبر بخياله خط الهاجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ليعيد كتابة حياته ، وليعطيها الخاتمة التي تليق بها .

الرواية تنطوي على رؤى فلسفية، ودينية ،واجتماعية ، وتعمل وجهة نظر الراوي دورها في توجيه حوارات وفلسفات هذه الرواية ، تشتغل الرواية على تيار اللاوعي ، والمونولوج الداخلي، جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط١ .ليبيا: دار آويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .

(*****)- على اثر لقاء بين باودولينو والإمبراطور فردريك بربروس ، يحظى على أثره بعطف الإمبراطور بعد أن يثير فضوله ، ويجعله أبنا له بالتبني ، ليتحول باودولينو بعد سنوات إلى فتان خبيث، وحاذق، وكذاب اشر ، وعاشق للغات، محبا للسفر والمغامرة ينتقل بين بلدان وأصقاع ، أولها: باريس حيث يحصل فيها على دروس من أساتذة كبار ، إضافة إلى تمتعه بلياليها من الفساد والمجون ، ثم يسافر إلى ايطاليا وألمانيا حيث ينتقل بصحبة فردريك ، بعد أن صار حافظ سره ومستشاره القريب ، غير أنه لا يكف عن الحلم ، وعن التخريف ، حتى يصنع ما يتخيله التاريخ عاملا على تزيف الرسالة الأسطورية للراهب جان الذي لطالما قيل إن مملكته تقع في شرق ناء ويستحيل بلوغها ، حيث يسود السحر والمخلوقات العجيبة ، ويقنع باودولينو الإمبراطور بالاشتراك في الحملة الصليبية الثالثة التي لن تكون سوى ذريعة لبلوغ مملكة الراهب جان ومنحه أمارة ولاء ، وأثمن الذخائر المسيحية قاطبة ، وعندئذ تتحول حكاية باودولينو إلى سلسلة من الروايات المشوقة . إنها رحلة طويلة تتراوح بين الضحك والانفعال في غمرة الغمز الفلسفي ،والتاريخي بين جموح الخيال والفكاهة وفي هذه الرحلة إلى أقاصي الشرق ، يستعيد أمبرتو إيكو كل مفاتيح الرواية الساحرة قصة حب مع الأكثر غرابة من بنات حواء ، ومغامرات شيطانية وسط المجازر وساحات القتال ؛ أشبه بجدارية تاريخية تنعكس من خلالها كل النزعات السياسية والحربية لعالم اليوم . تنتهي الرواية بالإخفاق في وجود المملكة . تنصهر في هذه الرواية سحر وعجائب الشرق ورؤاه السحرية ، فضلا عن أنطواء هذه الرواية على فلسفات تاريخية ودينية ، وتُدخل المتلقي في تجربة فريدة تستدعي أجواء القرون الوسطى ، وتشده إلى القدرة الفائقة التي أستطاع بها إيكو أن يصور ويمشهد القصور ،والساحات ،والمنازل ليخلق جواً مكانيا يعود بنا إلى القرون الوسطى وأحداثها التاريخية ،والاجتماعية، باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .

١٦- ،إيكو، باودولينو ،: ٩٠
١٧- ايكو ،باودولينو :٩١
١٨- ايكو ،باودولينو :١٦٠ - ١٦٠
١٩- ايكو ،باودولينو :١٠٩ - ١١١
٢٠ ايكو ،باودولينو :٥٣٢ - ٥٣٣
٢١ ايكو ،باودولينو :٨٧ - ٨٨٠- ٨٩
٢٢ ايكو ،باودولينو :٨٦
٢٣ ايكو ،باودولينو :٨٥
٢٤ ايكو اسم الوردة ٨٩
٢٥ ايكو اسم الوردة ٨٩
٢٦ ايكو اسم الوردة ١٩٤- ١٩٥
٢٧ ايكو اسم الوردة ٣٤٥
٢٨ ايكو اسم الوردة ٣٥٦
٢٩ ايكو باودو لينو ٢٩
٣٠ ايكو باودو لينو ٥٥
٣١ ايكو جزيرة اليوم السابق ٣٠
٣٢ ايكو باودو لينو ٨٦
٣٣ ايكو جزيرة ٣٦١ - ٣٦٣
٣٤ ايكو جزيرة ٣٦٢
٣٥ ايكو اسم الوردة ٥٥
٣٦ ايكو اسم الوردة ١٣٢ - ٣٣٣
٣٧ ايكو اسم الوردة ١٣٣
٣٨ ايكو باودو لينو ٦٠
٣٩ ايكو جزيرة اليوم السابق ٣٠
٤٠ ابراهيم - عبدالله - المطابقة والاختلاف ٥٩٦
٤١ ايكو باودو لينو ٤٦٩
٤٢ ايكو باودو لينو ٣٣٢
٤٣ ايكو اسم الوردة ٢٦٨
٤٤ ايكو اسم الوردة ٣٢٣
٤٥ ايكو جزيرة اليوم السابق ٢٦١ - ٢٦٢
٤٦ ايكو باودو لينو ٢٢
٤٧ ايكو اسم الوردة ٥٧
٤٨ الف ليلة وليلة - الجزء الول ٢٠ - ٢٣

المصادر والمراجع

. إبراهيم ، عبدالله ، المطابقة والاختلاف ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٤ .

. أيتر - ت - ي ، أدب الفنتازيا ، مدخل الى الواقع ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٩ .

. إيكو ، أمبرتو .اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي. ط٣.ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .

- باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .

-جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط١ .ليبيا: دار آويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .

- حاشية على إسم الوردة – ترجمة أحمد الويزي – ط١ – دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٠ .



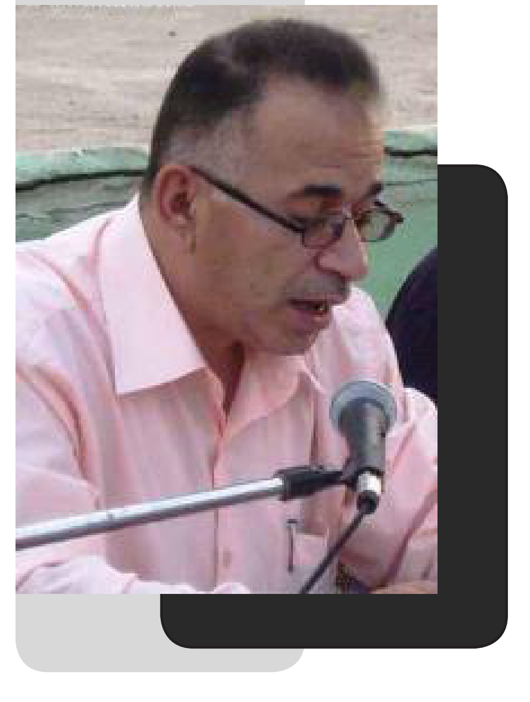


ـ كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة . ترجمة حسين عمر . مراجعة سعيد بنكراد .ط١.الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٧ .
. ألف ليل وليلة . الجزء الأول . الليلة الخامسة . بيروت: دار العودة . ، ١٩٨٨ .
. الجوهري . إسماعيل. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية . تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.ط٣.بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ .
. الرازي . محمد بن أبي بكر عبد القادر . المختار الصحاح .الكويت : دار الرسالة ، د.ت.
. رزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة ناجي رشوان . مصر : المجلس الاعلى للثقافة ،ط١ ، ٢٠٠٢ .
. ريكور ، بول ، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي ، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، بيروت ، ط١ ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٦ .
. الزبيدي .محمد مرتضى الحيني الواسطي . تاج العروس من جواهر القاموس.بيروت . ط١ :منشورات الحياة، ١٣٠٦.
. سعيد . ادوارد ، الأستشراق. المعرفة . السلطة . الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب . ط١ لبنان:مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٩ .
ــــ .الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب.بيروت :دار الآدب ، ١٩٩٨ .
. عبد النور . جبور . المعجم الأدبي . ط١ .بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .
. العجمي ، مرسل فالح ، حواليات الاداب والعلوم الاجتماعية ، السرديات مقدمة نظرية ، ط١ ،الكويت ، مجلس النشر العلمي ، ٢٠٠٣.
. لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي ، ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .
. مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ط١ ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٨ .
. المرعشي . يوسف . أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات . ط٢.بيروت : دار المعرفة ، ٢٠٠٧.
. الاورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد ، ط١ ، سوريا ، : دار التنوير ، ٢٠٠٩ .
. يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، ط١ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ .





الحرب والخراب
والضد النوعي



علي سعدون

في الحرب ، يتذكر الساسة ، الثقافة والأدب بقوة ، وهي قوة المستبد بطبيعة الحال ، وطريقة التذكر هذه ، غالبا ما تتجسد في جعل الثقافة جزءاً من متطلبات القوة الغاشمة ، باعتبارها حاجة ملحة وضرورية كمنبر يعبر عن مشروعيتها في التصارع مع الآخر – بغض النظر – عن شكل ونوع الآخر .. وهو أمر يكاد يكون السمة الأبرز في ثقافة الحرب وآدابها ، منذ الحرب الكونية الاولى .، بل ويتعدى ذلك إلى عصور موغلة في القدم لمعظم الحضارات ، لقد حفظت لنا الذاكرة الثقافية أقدم ملحمتين أدبيتين في التاريخ وهما الإلياذة والاوذيسة باعتبارهما منطلقا لتدوين الحرب بأداء أدبي صرف يلعب فيه المخيال ، مخيال " هوميروس " بالطبع، بطريقة تستفيد من التاريخ والوقائع ، لا لتنتج تاريخا تقريريا للوقائع ، إنما لتنتج أدبا وشعرا ، وبالنتيجة ثقافة مخضبة بالدم ، ويحدوها الصراع لقرون طويلة ..، وإذا كانت ثقافة العالم قد ابتدأت آدابها بنتاجٍ عنيف كهذا ، فأن " الحضارة " العربية لم تبتعد كثيرا عن هذا المضمار ، حتى انك عندما تقرأ شعرا عربيا أو نثرا عربيا قديماً ، كأنك تتصفح تاريخا قانيا لثقافتنا وأدبنا .. ، من خلال الكم الهائل من نصوص الشعر والنثر عن داحسنا وغبرائنا وبسوسنا ، وصولا إلى ما تلاها من عصور الدم الأخرى .. ولم يتغلغل أدب الحرب أو العنف ، وأدواتهما في تناول الوقائع ذات الصلة فحسب ، إنما تعدى ذلك و"في الشعر على سبيل المثال " إلى إغراض أخرى كالغزل والرثاء .. الخ . ، وانك لن تستغرب كثيرا عندما ترى الشاعر العربي وهو يتغزل مثلا ، فينط




ً سيفه ودرعه ورمحه ودمه في أبيات غزله !!، وكأن قدره أن يحملها كلها حتى في اشد مناطق الجمال سموا وإنسانية ، وهو أمر غريب للغاية !!

لقد جرت العادة على أن يكون الأدب متغلغلا في كل مفاصل الحياة ، حتى بتهويماته واجتراراته الرمزية البعيدة والعميقة ، كذلك الحال في تغلغله في الخطاب السياسي الذي سيتمحور - حتما - حول ايديولوجيا محددة ، يسمو بها وينتج عنها ولها خطابٌ فنيٌ ، غالبا ما يكون ملفقا ودعائيا، بوصفه أداة تابعة لذلك الفكر ،، وعندئذ سيفقد جوهره المتمثل بحرية الخطاب أو الفكرة ومن ثم حرية التعبير التي تتناغم مع الأداء الفني الذي يفترض " ابتداء " منطقة تفكير حر يختص بهموم الإنسان وتطلعاته ورؤيته للعالم .

الأدب العراقي ، مشبع بهذه الصورة ، صورة الحرب المعتمة ، والتي أنتجت وجهين متناقضين بشكل كبير ، يمكننا توصيف الأول بالكالح والدعائي والذي امتد لعقود طويلة لم تنته بسقوط الديكتاتورية ، بل يمكننا رصد تحولاته الخطيرة بنزوعه إلى منطقة الثيوقراط ..
فيما يمكننا توصيف الثاني " وهو الأمر المهم " بالضد النوعي الذي أنتجته الحرب ، والذي يشكل جوهر حركة الثقافة العراقية في عقود الثمانينيات وما بعدها ، بأعتباره الضد الذي ينطلق من تجربة الحرب والعنف ، لكنه يجترح منطقة للتصادم مع موضوعها وسحنتها التي يرسخها جبروت السلطة ، يكتشف فيها رؤية مناهضة للخطاب الدعائي ، تقوم بتعرية المفاهيم التي يراد لها الشيوع والاستقرار في العقل العراقي ، تلك الرؤية التي حولت ذلك الضد النوعي من منطقة الهامش إلى منطقة المتن ، فصار أدب الحرب الحقيقي ، هو ضديدها ومناهضها ، في حين غاب وتلاشى أدبها الدعائي والتلفيقي ..
هذه الصورة تنم عن مفارقة كبيرة ، وغير عادية ، لكنها وهي تجترح مكانها الشاسع في أدبنا وثقافتنا ، تعمل على ثلم بنية الجمال في اشتغالاتنا الثقافية .. ذلك أنها مستمرة وغير نهائية على ما يبدو ، وكأن الثقافة العراقية و " أدبها " بالتحديد ، يصران على تجديد خطاب الحرب وافقها القار والمعتم .. يمكننا أن نرصد هذا الأمر بوضوح في الشعرية العراقية .. فمنذ الثمانينيات ولغاية اللحظة ، لم نقرأ مجموعة شعرية واحدة تدير ظهرها للحرب ، إلا ما ندر !!.. حتى إننا سنسلم بفرضية تركات الحرب الهائلة والثقيلة على الحياة وعلى المعرفة وسنقول بعدم الفراغ منها ، ذلك أنها تعتاش على قلقنا وعوق أرواحنا ، وعجزنا في التخلص من أدرانها الكارثية .. ربما يكون التحول من الديكتاتورية إلى الفوضى ومن ثم الاقتتال الطائفي سببا في تغذية فكرة الحرب وسوادها المتغلغل في الروح والوجدان ، لكن هذا السواد الذي يرتقي إلى مرتبة كابوس ، صار بوسعه الآن أن يفتعل موجبات القبح كلها للإطاحة بالجمال .. إذ لا جمال في أدبنا البتة .. وكل ما ننتجه الآن هو نواح عال يدفع بالحياة إلى هواء مسموم ، يكفي لخنق مستويات المتعة في قراءة الأدب !!

السؤال الذي ينبثق اليوم والذي يستفهم عن وجود أدب للحرب عندنا – في ثقافتنا وادبنا العراقيين - ولماذا لم يظهر نص مهم من نصوص الحرب ؟ أين الخلل في لا وطنية الحرب أم في عدم كفاءة الكتاب ، أم إن الكتابة عن الحرب كانت جزءا من بنية القوى العسكرية ؟ .. الخ ، تفترض إن ما كُتب عن الحرب في مؤسسة السلطة وإعلامها و منابرها المختلفة والمتنوعة والممولة ، " أدبٌ " يستحق الدراسة والبحث ، وهو أمر لا يستطيع احدنا إيجازه ببساطة ويسر ، ذلك انه معقد وشائك بسبب من إن المؤسسة الثقافية آنذاك استقطبت عددا محدودا من الأقلام المهمة وكما هائلا من سواهم .. لكن النتيجة التي سنتوقف عندها – وهذا هو بيت القصيد – إن ما أنجز كان دعائيا بأمتياز ، حتى وان مثلته كتابات مهمة لسامي مهدي أو عبدالرزاق عبدالواحد أو يوسف الصائغ مثلا .. وهو منجز دعائي احتفت به المؤسسة أيما احتفاء وأفردت له مساحات شاسعة من الرعاية والاهتمام وحسن الطباعة !
إننا لن نخوض في مدى قناعة هؤلاء الكتاب بالحرب وصناعتها ، ووطنيتها من عدمها ، بل إننا سنرى إلى قدرة منجزهم على البقاء والإقناع ، وهو الأمر الذي نعتقد بعدم حيازته لتلك المقومات المهمة التي تجعل من الأدب " أي أدب " مهما على الدوام في نصوص كانت تحتفي بالدم وتقحمه في قضية فنية صرف ..
فيما تنظر المؤسسة ذاتها بعين الريبة لنصوص رعد عبدالقادر وزاهر الجيزاني وعبدالزهرة زكي ويحيى البطاط وخزعل الماجدي وحميد قاسم وسلمان داود محمد وغريب اسكندر وغيرهم .. حتى وان نشر منجزهم على استحياء في دوريات وصحف المؤسسة ذاتها !..، لأنها " وأكاد اجزم في ذلك " ترى في خربشاتهم ضدا نوعيا يقلق ويزعزع الخط الأفقي المرسوم بعناية فائقة من قبل المؤسسة .. تلك التي تريد صوتا واحدا ومعنى واحدا ورؤية واحدة ، وإنها لن تؤمن بأصوات وخربشات من قبيل " دلال الوردة " أو " هذا خبز" أو " شاحنة البطيخ " أو " سواد باسق " أو " صقر فوق رأسه شمس " الخ ..
انه هذيان وخروج عن القيمة الواحدة التي يراد لها الشيوع ، مثلما يراد لبنية الهذيان هذه أن تصمت أو تتوقف لأنها نشاز في إيقاع منابرنا وأنها لا تمثل روح عصرنا الثقافي المعلن والثابت في احتفاءات الخراب والرصاص والدم الذي يملأ الأزقة والبيوت باعتبارها ساحات وغى أسوة بصحارى وطننا المصطرعة بالقتال الكثيف والمجنزرات !!





الضد النوعي لمفهوم أدب الحرب كان متنا بكل المقاييس ، ولم يكن هامشا على الإطلاق ، وبوسعنا الان دراسة حيثياته وسماته وملامحه من خلال مساحات هذا الضد الذي يمكننا اعتباره أدب حرب .. بل انه هو صوت انعكاس الحرب الحقيقي ورؤيتها الفاحصة ونتائجها الكارثية ، وليست الحرب في نمط كتابات الوصف والهتاف للموت والدم والعنف ..

إننا إذن إزاء إشكالية مفهومية بسبب تراكم الكتابات التي تعنى بموضوعة الحرب ، والتي رسخت هذا المفهوم في ذهنية القاريء ، ساحبة البساط من كل ما سواها ، إذ لا يمكن لتوصيفنا " الضد النوعي " أن يكون مقنعا ، ما دمنا نستحضر في هذه الرؤية ، الحرب بوصفها مشهدا قتاليا ضاجا بأصوات الذبح وإجراءاته وقد عززته الميديا منذ ثمانينيات القرن الماضي ، ومن ثم في التسعينيات وما تلاها وصولا إلى الحرب الأخيرة التي " انتهت " بسقوط الديكتاتورية واحتلال العراق ، ومن ثم استقلاله وفوضاه على هذا النحو .
هذه الإشكالية في المفهوم ستدفع بالحديث عن أدب الحرب ، إلى التعبوي والدعائي فقط ،. وتستثني بقساوة فكرة الحديث عن ضديدها النوعي ، بسبب اقتران فكرة الحرب والتعبير عنها " ثقافيا وأدبيا " وفق الأنساق التي أرادت لها المؤسسة أن تكون " هي وليس غيرها " من يروي الحكاية الفنية عن كل ما جرى وما انعكس عنه في محنتنا اليوم من فقدان للرؤية الصحيحة . إن من يلبي مطلب المؤسسة " القديم " في الدعائي ، هو المنتج الذي يقرأ المرحلة اليوم من خلال وجهها البائس ، وجه الحرب وقرع أصواتها الكبيرة والمنفرة على وجه الدقة ، دون أن يلتفت إلى وجهها الحقيقي الذي أفرزته كتابات مهمة في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينيات ربما تقف في مقدمتها " كتب الاستنساخ " كوثيقة شاخصة ومهمة تنطوي على تحد كبير ، قرأت الحرب بتناغم كبير مع الألم الإنساني الذي خلفته ، وبذا تكون هي وليس سواها ما نعده أدبا للحرب توصيفا وتحليلا وقراءة في ما خلفته من انساق مضمرة في الروح وفي الوجدان ..

ثمة أيضا ، الضد النوعي في الرواية التي أراد لها خطاب المؤسسة أن تندرج ضمن بوابات أدب الحرب ، وقد أنتج هذا النوع كما كبيرا من روايات فارغة وغير جديرة بالقراءة .. ، ويمكننا عد الكثير منها وفق هذه الرؤية .. لكن ، هناك روايات صدرت عن ذات المؤسسة وهي قليلة إلى حد ما ، مثلت الضد النوعي ، ويمكننا قراءة أدب الحرب وانعكاسها المرير من خلالها ، لا من خلال كمية الدعائي والتلفيقي .. نتذكر بوضوح هنا كتابات شوقي كريم وسعد محمد رحيم وحميد المختار وهي كتابات للضد النوعي بامتياز ، مثلما نتذكر القراءة الفاضحة للحرب في القص العراقي علي يد صلاح زنكنة ومحمد إسماعيل وحسن ناصر ولؤي حمزة عباس وعدد قليل آخر .. إنها كتابات الضد النوعي وان طبعت بالفنتازيا كتورية تنسجم مع كتابات تظهر في الدوريات والصحف العراقية وعلى مرآى ومسمع من المؤسسة والتي ترى فيها هذيانا من نوع آخر لا يشكل خطرا ثقافيا على الخطاب السائد !

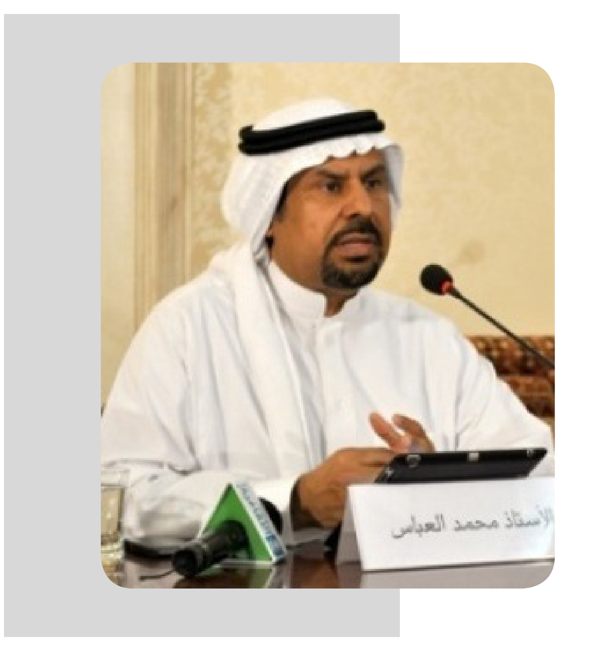
ما أريد أن أصل إليه هنا ، هو أن الكتابة عن الحرب أخذت وجوها عدة ، لا يمكن للباحث أن يختزلها بالتعبوي والدعائي ، بل ولا يمكننا النظر إلى أدب الحرب إلا من خلال النموذج المشرق الذي نذكر ببعض منه .

ثمة فهم مغلوط لأدب الحرب في النقدية العراقية عموما ، يتجسد بأسقاط هذا المفهوم على الكتابات التي تحتشد فيها مفردات من قبيل : الرصاص والقتال والقنبلة وغيرها من مفردات الحرب التقريرية الشائعة في الأخبار أو الميديا عموما ، وكأن النقد يتجه إلى ذات السياق الذي يتجه إليه الإعلام ، والذي يتعامل بطبيعة الحال مع المرئي والإخباري وليس الفني أو التعبيري أو المجازي والبلاغي ، وصولا إلى الأنساق الثقافية التي تقوم بتحليل مدونات التعبير الأدبي المختلف والمغاير ، وهي وظيفة النقد الرئيسة ، متناسيا هذا النقد إن الحرب و" أدبها " بطبيعة الحال يحتاجان إلى فحص ومعاينة دقيقين ، خاصة إلى الجوانب النفسية التي تدفع بمنتجي النصوص إلى الكتابة بهذه الطريقة أو تلك ، أو بهذه الرؤية وسواها ، وهذا هو الإجراء الحقيقي والدقيق لموضوعة الكتابة عن أدب الحرب الذي نزعم انه في جوهره ، الضد النوعي المتمثل بالكتابة المناهضة لها ولقبحها وتفاصيل رعبها وانكسارات الإنسان إزاءه ..



سقوط التابو

مدخل للرواية السياسية في السعودية



محمد العباس

السعودية

المظاهرات العمالية التي حدثت في الظهران إبان الحركة النضالية المطالبة بتحسين أوضاع وحقوق العمال، مرحلة مقدسة في التاريخ والوجدان الوطني. فمازال بعض الذين شاركوا في تلك الاحتجاجات يحتفظون بقطع من القماش المهترئة مما تبقى من العلم الأمريكي الذي تم إنزاله من على سطح القنصلية الأمريكية وتمزيقه، وكأنهم لا يريدون أن يغادروا حلمهم. وربما يكون الكائن الرومانسي، الذي يصر على الإحتفاظ بتلك النتف البالية كتذكار، مجرد حالم يعيش أوهام الماضي، ولا يمتلك من مواصفات المناضل السياسي ما يكفي لتخليد سيرته. ولكن الذي لا شك فيه، أنه يختزن داخل قلبه تذكارات من الأحزان والآلام والآمال جديرة بأنْ تروى هذا الحالم الذي يبدو مبالغاً في فكرة تجسير راهنه بماضيه من خلال قطعة رهيفة من القماش، ينتمي إلى سلالة أصيلة من الحالمين البسطاء، الذين يمكن أن تكون حيواتهم مادة روائية على درجة من الخصوبة والجاذبية بالنسبة للروائيين، فالتاريخ لا تمتلكه النخبة، وبالتالي لا يفترض أن ينكتب من وجهة نظرهم فقط. وهذا هو المكمن الجمالي الذي يدفع عبدالرحمن منيف الروائيين ناحيته، لإرساء مجتمع ديمقراطي، تكون فيه الرواية إحدى آليات التصعيد بذلك الإتجاه، فيما سّجله من (ملاحظات حول الرواية العربيةِ والحداثةّ). حيث يفترض بصفته أحد الآباء الروحيين للرواية السياسية في العالم العربي (أن يكون الروائي المعاصر جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه، وهذا لا يتم إلا من خلال الألتصاق بالناس والاحساس بمعاناتهم ومعرفة مشاكلهم وهمومهم) وليس من الضروري أن يبالغ الروائي في التماس المباشر مع قضية سياسية، ليحقق معادلة الإنتماء الفعلي إلى الحركة التاريخية الإجتماعية، بقدر ما يفترض أن يقترب من القضايا الإنسانية، التي تعادل المعنى اليومي أو اللامباشر للمارسة السياسية، لتقوم روايته مقام الضمير. وربما لهذا السبب اعتبر واسيني الأعرج رواية (ترمي بشرر) الفائزة بجائزة البوكر في طبعتها الثالثة، بأنها رواية سياسية بامتياز، وذلك في مقال

نشره في جريدة الخبر الجزائرية، إثر فوز عبده خال بالجائزة بعنوان (البوكرالعربية عودة الروح السياسية) رغم خلو الرواية من مفردات المعجم السياسي المتعارف عليه، وانتفاء وجود الشخصيات المناضلة، بمعنى أن سياقاتها لم تتقاطع مع ما يعرف بالبناء العلوي للسياسة كما يتمثل في الأحزاب والحركات النقابية، بقدر ما تضمنت روح الجدل السياسي، وملامح التجابه .الضمني بين مختلف الطبقات الاجتماعية . بهذا المعنى يمكن أن تكون كل محاولة روائية هي صيغة من صيغ الممارسة السياسية، إذ لا تخلو رواية من صراع يحيل إلى مظهر من مظاهر السياسي، على اعتبار أن الإنسان ثوري بطبيعته بالنظر إلى أنه يحب الحياة، ويتفانى في الذود عن معناها الذي يعادل وجوده. وبهذا المعنى أيضاً يبدو البحث عن دليل ارتباط الرواية بالسياسة ضرباً من العبث التأويلي، فهي منزرعة بعمق في كل الفنون، وهو اتجاه يمكن ملاحظته فيما شهدته الرواية في السعودية، في مرحلة ما بعد الألفين الميلادية من استحضار لافت للموضوعات والشخصيات السياسية بذرائع فنية وموضوعية مختلفة، كاستجابة طبيعية لموجة الحركات الإصلاحية والحقوقية، المتأتية أصلاً من طوفان العولمة، لدرجة أن أغلب الروائيين بالغوا في تطعيم رواياتهم بلقطات سياسية لتعزيمها بمضامين جاذبة، وإضفاء طابع الإثارة فقط، وليس من منطلق توظيف فني للأحداث السياسية أو شخوصها، أو هذا ما ينم عنه البناء الفني لمعظم الروايات .

أما الرواية السياسية بوصفها نوعاً، فلا يمكن الإقرار بوجودها في المشهد، ما لم تمتلك القدرة علىالإقناع، بكل دلالاته المنطقية والفعلية، بمعنى أن تتعادل مقومات الخبرة الفنية مع شمولية ومعانيالتجربة الواقعية، وهو ما يعني أن كل تلك الإشارات الرمزية الذاهبة باتجاه تسييس الصراع داخل الرواية في السعودية، لا تعفو المشهد من إنجاز رواية ذات ثيمة سياسية واضحة المعالم، تحطم سياجات ذلك التابو، لتستحق التجنيس بمعناه الأدبي. إذ يفترض أن تقوم على (التسمية) أي التصريح بالحوادث والأسماء والوقائع التاريخية، وتشكيل لوحة شرف للنضال الوطني، راصدة بالضرورة لحركة الجماهير إلى جانب حياة الزعامات الوطنية، الأمر الذي يحّتم أن تكون قادرة على الاضطلاع بمهمة تصوير مختلف النشاطات السياسية، وبث قيم ومفاهيم النضال، التي يمكن الوقوف على مظاهرها، ليس في التجمعات الحزبية، وتسيير المظاهرات، وطباعة وتوزيع المنشورات، بل حتى في المقاومة الكلامية، وتنظيم الاحتجاجات السلمية، وإبداء الرأي حول هاجس الحرية بمعناه الإنسانيالأشمل .

الرواية السياسية قد لا تحتاج إلى تشكيل الملامح الطبوغرافية لفضاء السجن، أو كشف الدلالة المكانية لجحيم الزنزانة، أو حتى الإتكاء على قاموس السجالات السياسية اليومية ولكن يصعب بالمقابل تصور وجود رواية سياسية بدون أن يكون عصبها مشدوداً إلى جاذبية شخصية المناضل السياسي، الذي يشكل قيمة مهيمنة بالمعنى النقدي، إذ يفترض أن تختزن شخصيته دلالات كبرى تتقاطع عندها العناصر الشكلية كافة ، وتنتظم الأحداث بموجب فاعليتها، كما تعطي النص الروائي بعده الحكائي، بمعنى أن النص يقوم على سطوة حضورها ونموها، وبالتالي يكون القارئ تحت تأثيرها. ومن خلالها يمكن إكتشاف آراء ومواقف الروائي، على اعتبار أن شخصية المناضل السياسي لا تنفصل عن الوعي الذي أنتجها، وبالتالي يمكن التعاطي معها كأحد أهم المداخل الحيوية للاقتراب من واقع وطموحات ومعوقات الرواية السياسية في السعودية .

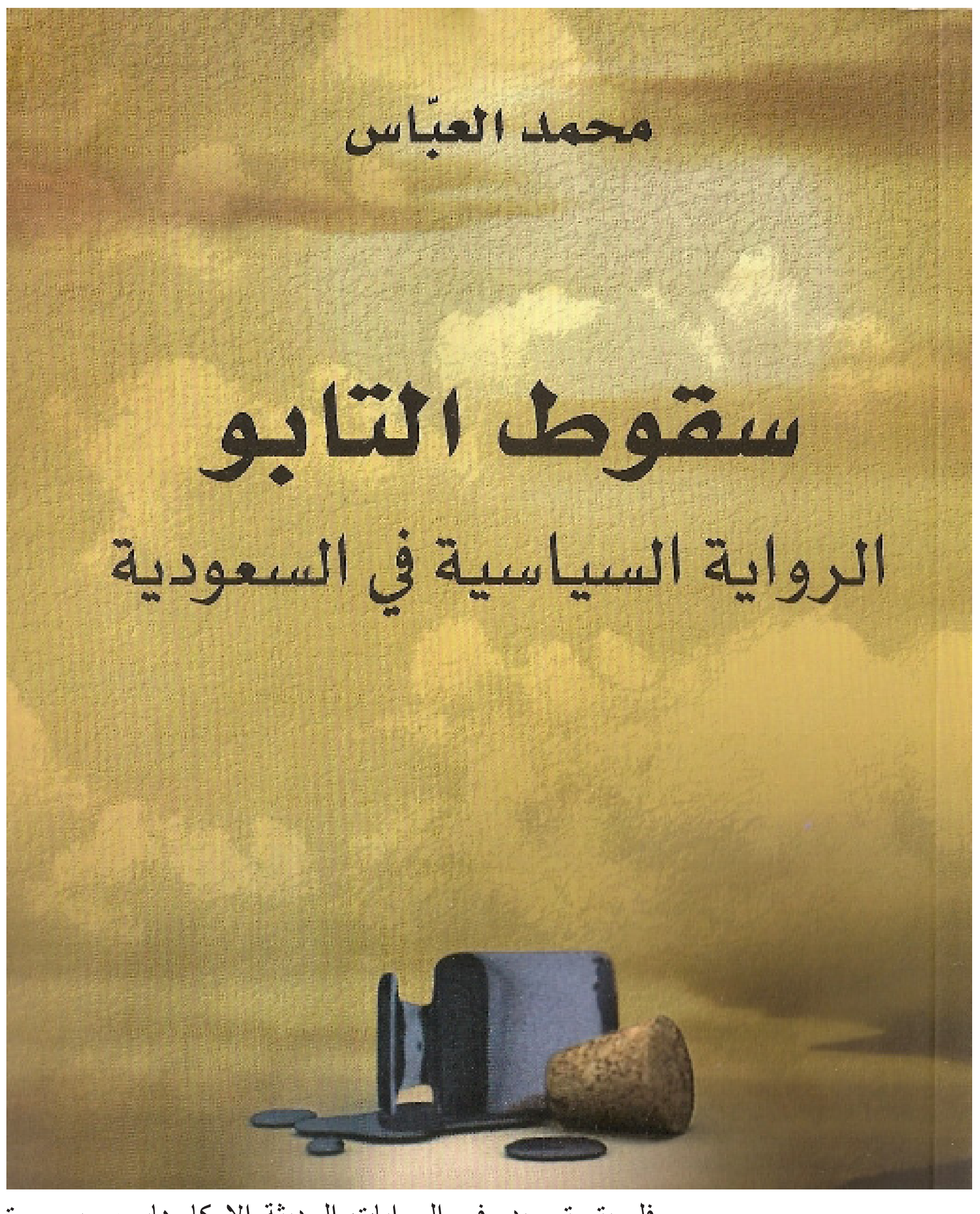
المناضل السياسي ليس مجرد شخصية عابرة في النص الروائي، بل هو جوهر العمل الذي يتموضع في صميمه، بما يشكله من امتداد طبيعي لجاذبية الشخصية وسلطتها المعنوية التي تفرضها علىالشخصيات. وهو إما أن يُستمد من الواقع أو يتم اختلاقه. أو ربما يعاد تركيبه وفق مزيج فني من الواقعي والمتخيل، أو من المعاش والمحلوم به. وهو خيار يطرح إشكالية مرجعيات الروائي، ووعيه الذاتي بنموذجه المراد توطينه في النص، بمعنى أن الأحداث التي يعبرها بطل الرواية قد تتقاطع مع سيرة الروائي، فتكون (سيرة ذاتية) ولو مموهة. أو قد تفارق حكايته لاعتبارات زمانية ومكانية ومضمونية فتكون بالتالي (سيرة غيرية) قابلة للتعديل والإضافة والتأويل، ووفق تلك الإعتبارات تتحّدد طبيعة وظيفته ومكانته داخل السرد .

هنا تكمن مفارقة على درجة من الأهمية فأغلب الروايات المعنية بالحدث والخطاب السياسي في السعودية، تلهج بمفردات الحرية، والسجن، والوطن،والحزب،والتنظيم، والثورة...إلى آخر منظومة القاموس النضالي لكنها تكتفي بالعناوين البراقة، ولا تتجرأ، أو ربما لا تقدر على تفكيكها داخل النص، إذ لا تستدعي حالات نضالية بمسميات ومعالم واضحة، إلا بقصد التبرؤ منها، بل انها في الغالب تطوف حول التابو السياسي، لتتحدث عن نموذج نضالي من الزمن المنقضي، يتم اعتباره مجرد دليل متهافت لسيرة جيل خائب، حسب منطوق أبطال أغلب الروايات، حيث يتسّيد الماضي هذا النمط من الكتابة الروائية، ويرتهن النص لنزعة رثائية نكوصية، يُستجلب بموجبها نموذج المناضل المنهزم من ذلك الزمن بطريقة توحي بانتفاء الفعل النضالي واستنفاذ ممكناته المستقبلية، كما يبدو هذا الهاجس صريحاً في رواية (طوق الطهارة) لمحمد حسن علوان مثلاً، ورواية (رقص) لمعجب الزهراني، إلىآخر مظاهر البطولات المنهزمة والمنكسرة .

وهنا تتولّد خطيئة كتابية أخرى لا تقل أهمية عن المفارقة السابقة، فالإفراط في الحديث عن الأمس بلغة ووعي اليوم، بالإضافة إلى ما يعنيه من مساءلة التجربة المنقضية، ووجود مشروع مبّيت للإنقلاب على الماضي بمعطيات الحاضر، يعني أيضاً







أن المناضل السياسي اليوم إما أنه لا وجود له ولا جاذبية ولا سطوة، أو أن الروائي غير قادر على التقاط النماذج الفاعلة وتأويلها في السرودات، حيث يلاحظ انتفاء وجود البطل المحايث للحظة في مجمل الروايات، وغياب مفهوم البطولة كدلالة على الهزيمة التي يتحرك بمقتضاها فصيل من الفاشلين، ويمثلون دور الأبطال .

كما يُلاحظ أيضاً، أن نموذج المناضلة السياسية لا محل لها في وعي الروائيين والروائيات، إذ لا تحضر إلا كظل باهت للبطل الرجل، باستثناء (هيفاء) بطلة رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م) التي تتميز بنفس نضالي رمزي، لكنها لا تمارس النضال السياسي بمعناه الحقيقي. بل أن الروائيات في السعودية لم يقاربن الرواية السياسية، إلا من خلال تضمين رواياتهن بإشارات عابرة لا تنم عن وعي أوأهمية بالشأن السياسي، ولا تشير إلى رغبة حقيقية لتخفيف ذكورية التجربة النضالية.

حتى المظاهرة الشهيرة المطالبة بقيادة النساء للسيارات في السادس من نوفمبر ١٩٩٠م، التي أرادت من خلالها مجموعة من النساء إبداء بعض التحدي بتظاهرة عبر طريق الملك عبدالعزيز بالرياض، والتي تعتبر هي الأخرى انعطافة نضالية على درجة من الإثارة والتقديس في الوجدان الوطني، لم تستثمر كما ينبغي لتجسيد شخصية نضالية نسائية تليق بالواقعة وأهميتها التاريخية، رغم أن الحدث الذي احتل مساحة هائلة في السجالات اليومية، كان حاضراً بكثافة في سلسلة من الروايات، كمادة خبرية، أو تزيينية للسرد، إذ تم توظيفه روائياً للإخبار فقط عن الواقعة، واختبار ما تحاوله مختلف الأطراف المتصارعة من استعراض لمظاهر القوة والحضور، حيث أورده يوسف المحيميد في رواية (القارورة). وجادله فهد العتيق في رواية (كائن مؤجل). كما اتكأ عليه سعد الدوسري في رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م). واستثمره ابراهيم الخضيري في رواية (عودة إلى الأيام الأولى).

أما (المجاهد) المنتمي لحركات الإسلام السياسي، والذي يعادل (المناضل) بمقتضى قاموس الحركات اليسارية والقومية، فلم يتم تجسيده في الروايات الحديثة إلا كإرهابي، وبصورة مسّطحة، مع زعم واضح بأن التفاصيل المسرودة مسّتلة من الوقائع، أو هي حكاية من داخل الجماعة المتطرفة، إذ لم يتم -مثلاً- تشكيل نموذج روائي مقنع من واقع احتلال جهيمان للحرم المكي الشريف بمائتين من المسلحين، في العشرين من نوفمبر سنة ١٩٧٩م، وما تّولد عن ذلك الحدث المأساوي من متوالية عنفية تمثلت في تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا، وتفجيرات الثاني عشر من مايو، والثامن من نوفمبر عام ٢٠٠٣ في الرياض، كما يتبين هذا الإتجاه التبسيطي في رواية (الإرهابي) لعبدالله ثابت. ورواية (الحمام لا يطير في بريدة) ليوسف المحيميد. ورواية (عين الله) لخالد المجحد، وهكذا. وكأن الروائي قد تبنى المروية الرسمية، أو ربما لا يمتلك إرادة التوغل في أعماقها ودلالاتها، أو أداة دحضها، أو مقابلتها على الأقل بمروية موازية، وهو تنازل محّير، يجعل من روايته مجرد ملحق تفسيري لما تبثه الآلة الإعلامية .

ومنشأ ذلك الافتراق، على الأرجح، يعود إلى كون الرواية السياسية في السعودية تضطلع اليوم بدور يقوم على تجميع التاريخ النضالي من المرويات الشفهية، وتحاول تدوين المنّسي من الشخوص والذكريات، لتفعيل تلك الحركة الاجتماعية التاريخية، وذلك الإفتقار الواضح إلى المرجعيات هو ما يفسر بهوت النماذج النضالية، وبساطة المضامين، الملفوفة في تلابيب سرد على درجة من السذاجة والتبعّثر والتشّوش، وكأن الوقائع والرموز النضالية، التي كادت أنْ تنسى، لا تمتلك القدرة على الظهور مرة أخرى والتأثير في الأحداث الجارية المكّونة للإبداع الجماعي .

ولا شك أن الرواية السياسية في السعودية التي لا تمتلك تاريخها السحيق كجنس أدبي، ولم تتشكل بعد تقاليدها الكتابية، تحاول أن تتغلب على الكثير من العوائق الموضوعية والفنية لتتمكن من طرح رؤية أمينة لجوانب هامة من الصراع، ولكنها غير قادرة، حتى هذه اللحظة، أن تقدم صورة مقنعة تليق بطبيعة المرحلة، أو كاشفة لتراكمات وعمق التجربة، ليس بسبب محدودية الأفق الديمقراطي المسموح لها بالتحرك فيه وحسب، وانخفاض منسوب الحرية التعبيرية والمعاشة على حد سواء، ولكن لأنها هي الأخرى تعبر صيرورة تشّكلها الخاصة، التي تتناسب بشكل طردي مع حركة الحداثة الإجتماعية، بمعنى أنها في طور الإنكتاب، وبالتالي فهي لن تكون إلا منصاعة، في مرحلتها التأسيسية الآنية إلى إيقاع الحركة التاريخية، وخاضعة بالضرورة لوابل من الإرغامات الفنية والموضوعية .

أما الصورة الهشة التي يبدو عليها مناضلو الرواية السياسية في السعودية، فما هي إلا انعكاس طبيعي لهيمنة طقس الخوف على الروائيين، وضآلة المادة المتعلقة بالحركة النضالية، أو بمعنى أدق عدم توفر مرجعيات مادية في هذا الصددٍ، إذ لا تتوفر أدبيات سياسية كما تتمّثل في كتب المذكرات مثلاً، أو الشهادات المتعلقة بالتاريخ السياسي، حيث تم إمحاء آثار كل تلك الحقبة وطمسها في عالم النسيان، كما أنه لا يمكن للروائي في حالة تقليب مرجعياته السوسيو-ثقافية أن ينهل من الحروب مثلاً، أو الحديث عن حركات تحررية مقاومة للإستعمار وهكذا، وبالتالي فهو لا يغترف إلا من التجارب المجهضة .

بموجب تلك المحدودية في الرؤية والتجربة يعود الروائيٍ إلى مرجعيات معّرفة، فواقعة الإضراب العمالي المقدسة مثلاً، يتم التذكير بها من وجهات نظر مختلفة، من خلال الإسم المموه لأحد رموزها (خالد البعيد) في رواية (شغف شمالي) لفارس الهمزاني، أو من خلال ما يحاول أن يقوله (جابرالسدرة) عن التاريخ الغامض للرمز (سميح الذاهل) في رواية (شرق الوادي – أسفار من أيام الانتظار) رغم أن تركي الحمد لم يكتبها من منطلقات سياسية صرفة.

معجب الزهراني





رواية

طوى

وكذلك، ما يرويه (حمدان) في(الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني من ذكريات عن تلك الواقعة الأثيرة في نفوس المناضلين. وما حاول أيضاً عبدالله المعجل استعادته في (الغربة الأولى). ولكن كل هذه المحاولات تبدو تلميحية لا تصريحية. بل منقوصة ومشوشة، وتفتقر إلى الدقة والتفصيل السردي، بل يعوزها الاستطراد الذي يسمح لنموذج المناضل السياسي أن يحتل مساحته المستوجبة في السرد، وهو نقص يباعد بينها وبين المتطلبات الحقيقية للرواية السياسية .

الرواية السياسية في السعودية رواية مذعورة. وهو واقع إبداعي يمكن تفهّم أسبابه، لأنها منبثقة في الأساس من بنية خوف وحذر، إذ تقترب من حدود التابو السياسي لُتحدث فيه بعض الشروخ، بعد أن استنفذ الروائيون تطوافهم حول تابوات الجسد والمؤسسة الدينية.

ولذلك تتخذ من منطقة المسكوت عنه مكانها ومبرر حضورها، كما يكشف وعي ولا وعي الروايات عن وجود سكتات وشقوق

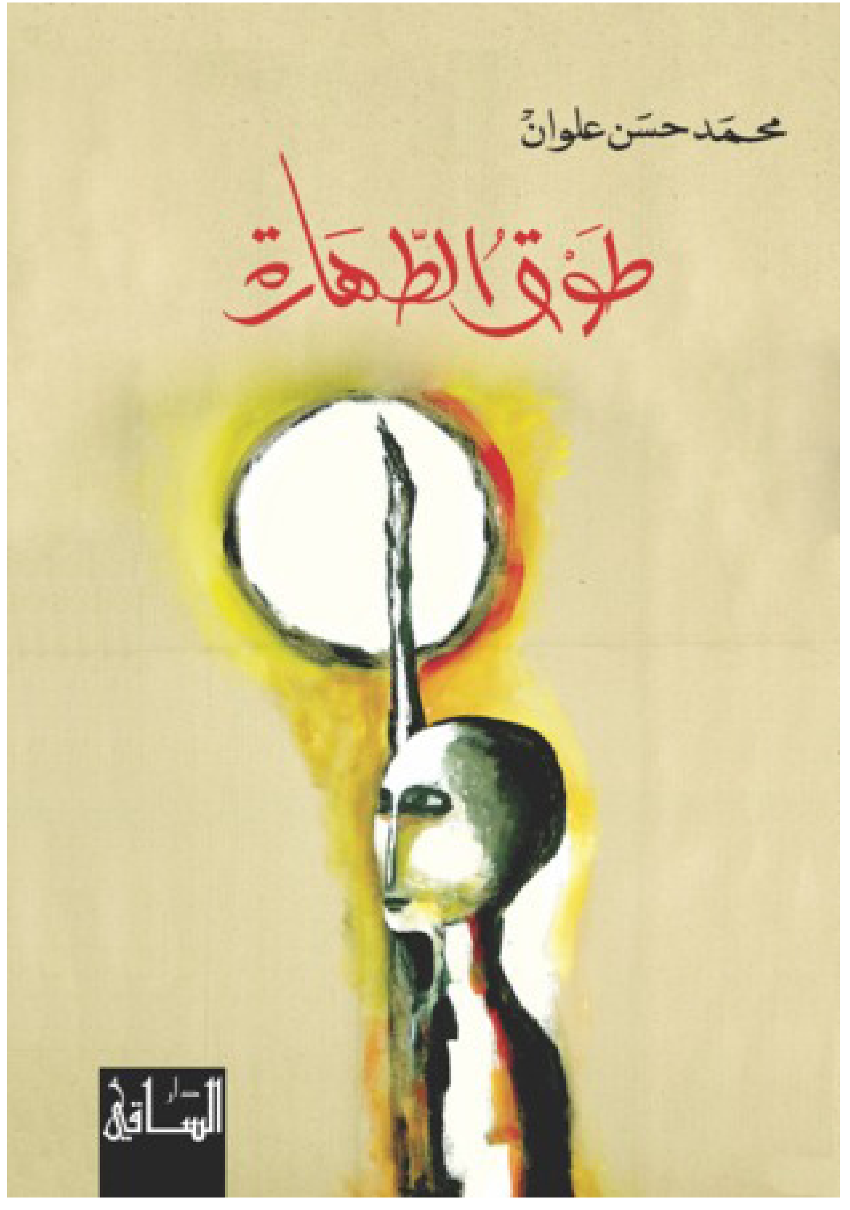


غير معبأة بالكلام، الأمر الذي يفسر إعتماد الروائيين على لغة التمويه، وابتعادهم القصدي عن الحاضر، حيث يزعم أغلب الروائيين أنهم يختصرون حكاية جيل في شخص، هرباً من استحقاقات اللحظة، وهو خيارموضوعي ينعكس بشكل مباشر على شخصية المناضل السياسي، فهو إما مراهق مغّرر به سرعان ما يتوب عن مراهقته الثورية عند أول اصطدام مع السلطة، أو طالب يمارس نزوة النضال الصوري خلال فترة دراسته في بيروت أو القاهرة أو أمريكا أو باريس، وبمجرد أن يعود إلى الوطن يتخلى عن أوهامه وينسحب ناحية مشاريعه الشخصية، ليلتحق بتجار المدن وسماسرة المال العام. وفي أحسن الحالات هو مجرد حالم تقتله أحلامه الرومانسية بسبب لاواقعيته، وحماقاته الدونكيخوتية فيقضي ما تبقى من أيامه مأزوماً بحمولاته الأيدلوجية.

السجن مظهر من مظاهر غياب الديمقراطية في المجتمع، وهو أداة ضغط مادية ومعنوية من أدوات السلطة لتأديب المناوئين لها، بالنظر إلى أنها هي الجهة التي تمتلك قرار استلاب حرية الفرد وتعقيمه، أو حتى إخراسه وتغييبه. كما تتبنى أدبياً ومادياً مسؤولية ذلك قرار تطويعه. وعند الاحتكام إلى صيرورة وبنية المتن الروائي، يفترض أن يكون وجود المناضل في السجن، دليل إدانة ضد السلطة، بشكل ما من الأشكال، لا محل محاكمة للحالمين والمتحّزبين. وبالتالي يمكن أن يمثل حضور الفضاء السجني الكثيف، من الوجهة الروائية، أداة كشف لزمن سادته الإضطرابات السياسية.

ووفق ذلك الرصد لنظام العلامات، ينبغي قراءة دلالاته، بمعنى التعامل معه كإشارة إلى وجود بيئة نضالية، لا مجرد إحالة إلى حالات عصيانية فردية، أو نزوات سياسية غير ناضجة الملامح، لكن أغلب الروائيين يتعاملون معه كعزلة تأديبية للمناضل، أو فرصة لعودة إبن الوطن الضال إلى رشده الوطني، وكأن المناضل كما تستعرضه أغلب الروايات، مجرد كائن مارقٍ، بحاجة إلى الإستتابة، بل تشي أغلبها بكونه خائناً لوطنه، أو مجرد كائن مفتون بثوريات (الآخر) العربي المّزيفة، إلى الحد الذي تتم فيه تبرئة السلطة من مسؤولية سجنه وسلب حريته، وإلقاء اللوم على طابور من المتنفذين المزايدين على الوطنية، بعد تأثيم المناضلين والهزء بأحلامهم وعند فحص أساليب التذُّكر والإستدعاء والتخييل عند الروائيين، بكل ما تحتمله أدائياتهم من إختلاف ممكن بين روائي وآخر باختلاف لغته وموقعه من الحدث المسرود، يتبين أن أغلبهم، عدا استثناءات ضئيلة جداً، يتفقون في نهاية المطاف على تجسيد المناضل في صورة كائن مهّدم وغير مؤهل سياسياً، يسكنه الخوف، أو يُميت نفسه بنفسه بالإفراط في الكحول والتدخين والأوهام والثرثرة، كما يتم رسم معالمه على المستوى الإجتماعي كشخصية معتلّة، مشوشة، وغير مستوية نفسياً، وهي مواصفات مجحفة وغير دقيقة، لا تعّبر عن جوهر الشخصيات النضالية، وعمق درايتها بالشأن السياسي، ومنسوب استوائها النفسي والإجتماعي والذهني، بقدر ما تتطابق مع شفاهيات المخيال الشعبي المتواطئ مع المروية الرسمية، التي تردد مقولات السلطة بوعي أو بدون وعي.

أما السبب فيكمن، على ما يبدو، في اعتقاد معظم الروائيين بأن إنجاز رواية سياسية يعني إما التلويح بإمكانية مقارعة السلطة، أو الانحياز التام لمشروعيتها، كما تكشف سياقات أغلب الروايات، والتنازل عن إبداء أي رأي ينم عن الإختلاف





مع مشروعها، خصوصاً في الروايات المكتوبة بنزعة ثقافوية تنم عن وهم نخبوي بأهمية رأي كاتب الرواية في الأحداث والتحولات السياسية الجارية، إعتقاداً منه بأن روايته التي يعرضها كصك توبة أو استرضاء، ستسمح له بإعادة التموضع على مسافة أقرب إلى مفاعيل السلطة، كما تكشف رواية (رقص) لمعجب الزهراني -مثلاً- عن هذا البعد بمنتهى الوضوح، بما تحمله من مراجعة فكروية لمراحل اضطراب العلاقة بين المواطن والسلطة، وما تقترحه من تصورات كحل لإشكاليات الدولة الحديثة، وكأنها تقترح إزاحة الكتابة الروائية السياسية عن ذلك السياق التجابهي مع السلطة النمطية .

اللحظة الديمقراطية آخذة في الإتساع، ولكن التعبير الروائي عنها لا يزال على محدوديته، أو ربما لا يمتلك الروائيون الرغبة، أو القدرة أصلاً على إلتقاط مهّباتها، فهم يتعاملون مع مضائق الواقع حتى هذه اللحظة، ويبالغون في مداهنة السلطة واستعطافها، رغم أن الواقع فيه من الذوات النضالية الفاعلة، التي تتكئ على تاريخ من الإنجازات والبطولات، ما يكفي لأن تكون مرجعيات ملهمة للروائيين، وتمتلك من الرصيد والخبرة ما يؤهلها للحضور في الروايات كنماذج نضالية، إذ ليس من المنطق أن تنتهي أغلب الروايات بتوبة المناضل عن فكرة النضال، عوضاً عن ترميم أخطاء التجربة، باستثناء (سهل الجبلي) الذي أراد علي الدميني من خلاله تجسيد معنى البطولة الجماعية ومفهوم المجايلة النضالية في روايته (الغيمة الرصاصية). وكأن معظم الروائيين لا يحبون أبطالهم، حيث يبدون بعض التعاطف معهم. أو الشفقة عليهم، ولكنهم لا يتبنون أحلامهم، وبالتالي يتنازلون عن رسم الظلال الإنسانية لشخصياتهم، وتوطينهم في النص كشخصيات قابلة للالتصاق بالذاكرة، وتوسيع معياريته.

الفعل النضالي :

الرواية السياسية تنتمي بالضرورة إلى نسق الكتابة السياسية، المبنية على أطروحة تعتمد بلاغة المحاججة والإقناع، أو تقديم رؤية عمادها الإغراء بأهمية القيم، والمبالغة في إمكانية تغيير العالم، إنطلاقاً من الواقع، مع مراعاة أنها يمكن أن تزدهر من خلال ارتباطها بتاريخ سياسي وطني مليء بالصراعات الأيدلوجية. ومن هنا تأتي أهمية فحص الرواية السياسية وهي تعيش صيرورة تشّكلها، فأهميتها تنبع من حيث كونها تضطلع اليوم بمهمة تأريخ الفعل الوطني، وتأسيس مروية شعبية موازية، وليست بالضرورة داحضة للمروية الرسمية، أي تشكيل ذاكرة أو معجم يضم المناضلين بأسمائهم ومختلف توجهاتهم، الذين يشكلون رافداً للنضال من أجل مجتمع متقدم تسوده القيم والحقوق .

ولا شك أن بإمكان الرواية السياسية في السعودية، بل أن مهمة من مهماتها، هي إثارة الجدل، والتصدي لما تبعثر من التجربة النضالية من جميع جوانبها لتقدم صورة مرآوية لمختلف التوجهات، داخل حاضن ديمقراطي، هو بمثابة المقترح الممكن للتعايش، في ظل انعدام ذلك الأفق الحواري على أرض الواقع. ولكن المثير للحيرة هو عزلتها المزمنة داخل السياق الثقافي والحقوقي، وانتفاء كونها محل المتخاصمين سياسياً، فالمتوالية الروائية السياسية لتركي الحمد -مثلاً- لم تتعرض للمساءلة سواء داخل النص أو خارجه من قبل أطراف معنيين بمفاهيم وإشكالات المرحلة التي تطرق لها، وأمعن في تفكيكها لدرجة الإخلال بالتجربة والشخوص، وهو تمّنع يؤجل إستواء المروية السياسية، ويعّمق حالة الصمت، رغم ما يعلنه معظم الروائيين عن ضرورة قراءة التجربة، وما يحاولون تمريره من أفكارحول أولوية الكتابة في هذه المرحلة .

المهمة تبدو شاقة بالنسبة للروائي وهو يحاول استلال الحكايات المتيّبسة على الشفاه منذ زمن نتيجة الخوف والإحباط واليأس، أو عندما يجهد لاستفزاز الذاكرات المطمورة بالنسيان، كما يستثير الضمائر المتّمنعة عن الحضور والترافع عن جدوى النضال، وفي ظل موجة نكوص معولمة، لذلك يُلاحظ أن أغلب الروايات غير مّدعمة بالوثائق، وغير معّززة بالمعلومات الدقيقة، حول الحوادث والأسماء والتواريخ، بل أنها تنأى عن التسجيلية تغليباً للكلام العمومي، حيث تتفشى الأفكار الفضفاضة، على حساب الوقائع، فهي أقرب إلى الخطاب منها إلى الحدث. وهو أمر يمكن تفهّم مبرراته مرحلياً، عند الروائيين الذين يعتمدون تذهين الرواية، نتيجة انعدام التجربة وانتفاء الممارسة، ولكن ليس من المقبول أن تستحوذ تلك النزعة التمويهية التعميمية عند روائيي التجربة والخبرة، أي أولئك الذين عاشوا بالفعل مرحلة النضال وأسسوا لأبجدياتها المادية والمعنوية .

إن استدعاء رمزية وشخصية جمال عبدالناصر في معظم الروايات كنموذج نضالي، قد تعني في جانب منها محاولة لايجاد صلة مع حركات النضال العربية، وتجسيد وحدة النضال، من خلال إبراز ذلك الأثر الساطي، الذي يتضاعف مع كثرة التطرق لرموز النضال القومي، كما يستظل بقامته فؤاد الطارف في (شقة الحرية) وهشام العابر في (ثلاثية الأزقة المهجورة) ورديني السالم الرديني في (عودة إلى الأيام الأولى). أو كما يتم التيّمن باسمه، حتى في الروايات التي لم تُكتب وفق تصور سياسي، كشخصية (جمال السورجي) مثلاً، في رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي، بالإضافة إلى طابور طويل من مناضلي الرواية السياسية في السعودية المفتونين به .

ولكن القراءة العميقة لذلك الإستحضار الكثيف والدائم، يفيد بأنه ليس سوى حيلة سردية لعدم تسمية المناضل الوطني، واستظهار منجزاته، وفي هذا التغييب الواعي تبخيس لقيمة المناضلين الوطنيين، وتقليل من إسهامهم، وتقديم ما يشبه الدليل





المجاني على هامشية المناضل الوطني. أما الحديث الدائم عن النضال في المنافي فيحمل في طياته دلالة التهرّب من التماس مع جوهر النضال داخل المكان المفترض خوض المعركة فيه، وبالتالي فهو يعكس ضحالة الرؤية السياسية عند الروائيين لطبيعة العلاقة بين القضايا الوطنية وحواضنها القومية .

كذلك يمكن تأمل الإطلالات الحيوية واللافتة لشخصية ورمزية الملك فيصل كمعادل ملكي لحضور جمال عبدالناصر، حيث تم اختصار عهده الصاخب بالأحداث والتحولات في مزدوجة (القبضة الحديدية وبناء الدولة الحديثة) كما وصفته أميمة الخميس في روايتها (البحريات). وكما حاول معجب الزهراني أن يعّمق هذا التفكير، في روايته (رقص) من خلال بطله (سعيد). وهو اختزال مخل، يتغاضى الروائيون بموجبه عن تداعيات المرحلة، وتعقيداتها السياسية، بالقدر الذي يتم فيه تبخيس رموز التغيير حقهم النضالي، فالصراع لا يمكن اختصاره في الانتصار للنظم الملكية على حساب الجماهيريات الصاعدة آنذاك، بالنظر إلى وجود إشكال صريح حول مفاهيم الحرية والتنمية التي يشكل الإنسان مرجعيتها، ولذلك تبدو مراودات تركي الحمد في ثلاثيته لتبرئة السلطة من أزمة الثقة المتبادلة، وإلصاق تهمة قمع الحريات بالمتنفذين، مجرد محاولة يائسة، وغير مقنعة، بل ظالمة ومحبطة لطابور طويل من المناضلين، عند الإحتكام إلى المفاهيم الإنسانية، ومشروعية الكتابة الروائية بمعناها السياسي .



الرواية السياسية الناقدة لمفاعيل السلطة تدفع بالأدب الروائي إلى مكان الصدارة، كما تحّرر طاقته الإبداعية على المستوى الفني والموضوعي. وعليه، ينبغي ألاّ تجنح الرواية السياسية في السعودية لمراجعة المرحلة الآفلة بعين واحدة، وأن تتجاوز مرحلة سرد الوقائع بنصف لسان، بمعنى ألاّ يكتفي الروائيون بإدانة القهر، واستهجان قمع الحريات بعبارات وصفية رخوة تموت بمجرد الإنتهاء من قراءة الرواية.

وبالتأكيد ليس مطلوباً منهم تبييض تاريخ أبطالهم، أو التغاضي عن أخطائهم الأخلاقية، ولا تبرير ممارساتهم الحزبية، بقدر مايُفترض الإشتغال على رواية مهمتها سرد الحقائق، واستحضار الوقائع كما حدثت، مع إبداء موقف جدلي إزاء ما حدث، لأن هذا هو الكفيل بجعل الرواية في السعودية ركيزة من ركائز التغيير بمعناه الشامل .

معظم المناضلين في الرواية السياسية في السعودية لا يلهجونٍ بمعاني الحرية ورحاباتها، بقدرما يراودون أنفسهم دائماً بالاستقالة الطوعية عن النضال، كما فعل (سليمان) بطل (الرياض نوفمبر1990م) أو كما تاب (بدر الشراحي) بطل (عين لله) بشكل استسلامي عن أوهامه الجهادية.

ومن ذات المنظور تراجع (سليمان السفيلاوي) بمنتهى البساطة عن مغامراته الجهادية في (الحمام لا يطيرفي بريدة). وكذلك ارتد (سعيد) بدون أدنى أسف في رواية (رقص). أما (هشام العابر) فقد انشق بشيء من التشفّي في رفاقه على وعيه في (أطياف الأزقة المهجورة) فيما انسل (فؤاد الطارف) من الحياة الحزبية، بانتشاء صريح في (شقة الحرية) إلى آخر سلالة التائبين أو المستتابين هؤلاء الأبطال المحكوم عليهم بالإنجراح بدون أن يُصابوا بشظايا المواجهة، هم في الغالب بدون سمات ثورية أو قتالية، مقابل امتلاء عقولهم بالأفكار والأيدلوجيا التي تفوق مستوى أعمارهم ومهماتهم الحزبية. إذ لا يجرؤ أحد منهم على التفكير بالهرب من السجن، ولو من منطلق التمّني والتوق إلى الحرية، وهو تمّنع يخصي الخيال الروائي. ولا أحد منهم يتكلم عن تجربة النضال من المناطق الآمنة في المنفى، وهو إمتناع يعني تأجيل سرد الحقيقة. ومن ينجو من قدر الإستتابة الحتمي، لا يحّدث نفسه إلا بابتكارٍ طريقة نكوصية للتوائم مع فكرة كونه مناضلاً أو سجيناً سابقاً، وتأهيل نفسه للتكّيف مع المتغيرات والكف عن الأحلام. وهي مفارقات مربكة، تقتضي البحث في سر اقتراب أغلب الروائيين إلى هذا الحد من التطابق مع المروية الرسمية، لإعادة مواضعة تجربة كتابة الرواية السياسية .

تلك الكتابة المغلوطة الناقصة، التي تحّمل المتلقي وزر

اعوجاجها، ينبغي تعديل مساراتها، وذلك برصد التجربة النضالية من جميع جوانبها، وسرد الوقائع من خلال رواية سياسية واعية، ومؤثرة بالضرورة في الحياة الفكرية والاجتماعية، يتم بموجبها توثيق ارتباط الكتابة الروائية بالتاريخ السياسي، كما يتم الإفصاح من خلالها عن حقيقة أن المناضل ليس مجرد دليل على رومانسية الزمن الماضي وخيباته، كما تحاول أغلب الروايات تقديمه بهذه الصورة، توليداً للحسرات، وتبريراً للراهن، بل هو فعل وجود يختصر إحساس المجموع بالمكان، ويعكس بالضرورة وعي الكاتب بالفعل الروائي كفن ومضمون، فمجرد وجود مفردة تشير إلى النضال السياسي في بنية السرد، ينبثق الإحساس العبقري بوجود كائن ملهم، يمكن أن يؤدي دوراً جمالياً استثنائياً، داخل الحدث الإنساني، بكل تجلياته السياسية والإجتماعية والثقافية .







السرد الروائي والوثيقة غرناطه انموذجا

فؤاد اليزيد

المغرب

١- السرد الروائي.

بإمكاننا أن نعد الرواية التاريخية، كجنس عربي حديث، على المكتبة العربية. هنالك مثلا، محاولات لهذا الجنس الأدبي الروائي، نجدها عند الكاتب الروائي نجيب محفوظ في منتصف القرن العشرين، كما نجدها بشكل متطور عند الكاتب جورجي زيدان. لكن هذا الموضوع ليس من اهتمامنا الآن. أما ما نقصد به في هذه الدراسة، هو الرواية التاريخية التي تتخذ لها مسرح الجغرافية العربية الإسلامية، أو موروثها الحضاري، كنقطة انطلاق للسرد الروائي. ونخص بالتحديد تلك التي تفد علينا وما تزال، من خلال مصادر لغوية أجنبية، سواء كانت مكتوبة باللغة الفرنسية، الإنجليزية أو الإسبانية أو غيرها. وهنا أيضا نجد أنفسنا أمام فئتين من الكتاب: كتابا أصولهم عربية أو إسلامية، يمارسون كتابة الرواية التاريخية انطلاقا من اللغات الأجنبية، وآخرين أصولهم أجنبية، يمارسون هذا الجنس نفسه من الرواية التاريخية. وبإمكاننا أن نسوق بعض الأمثلة بهذا الخصوص: (طبيب طليطلة) لـ(مات كوهن)، (سارة القرطبية) لـ(رولاند كوس)، (أسد طليطلة) لـ(كلود أندريه بيرت)، (سلطانة ألمرية) لـ(رجين كوليو)، (صلاح الدين فارس الإسلام) لـ(جيرالد ميسادي)، (صلاح الدين) لـ(لاري.ت.كريست). كما نجد في المقابل، (ليون الأفريقي) لـ(نجيب معلوف)، ثلاثية غرناطة (لرضوى عاشور) ، (صلاح الدين) لـ(فرح أنطون)، (زفرة المغربي) لـ(سلمان رشدي) و (في ظلال الرمانة) لـ(طارق علي). ومن كل هذا العرض المختصر، ننتقي رواية واحدة كنموذج لدراستنا، ألا وهي رواية" في ظلال الرمانة" لكاتبها طارق علي. والكاتب هو روائي وصحفي باكستاني الأصل، بريطاني الجنسية. ولد في (لاهور) سنة ١٩٤٣م، وانخرط في الحزب الشيوعي التروتسكي سنة ١٩٦٨م، وظل عضوا فيه لغاية الثمانينات، حين انفسخ الحزب، فاعتزل هذا الجانب النضالي، واكتفى بمساندته لحزب(طوني بين)، ذي الاتجاه اليساري المتطرف. وللرجل مواقفه السياسية، ومواقفه الأدبية وتراثه النضالي، بل و

حتى الصحفي. ونحن في هذه المقاربة لا يعنينا من كل هذا، لا الحكم على عقيدته الماركسية، ولا على مواقفه السياسية، وإنما الذي يهمنا منه في هذه الأثناء، هو الكاتب الروائي، وبالخصوص، روايته الأولى التي صدرت له باللغة الإنجليزية ونقلت إلى الفرنسية تحت عنوان(في ظلال الرمانة). ولقد قام بنقلها إلى اللغة العربية (د.إبراهيم السعافين). وتعد هذه الرواية لدى الكاتب، هي الأولى من سلسلة خماسية، نشرت منها لحد الآن: (كتاب صلاح الدين)، (امرأة حجرية) و(سلطان باليرمو). وصدر له مؤخرا، كتاب تحت عنوان (اصطدام الأصوليات) .

إذن فبخصوص الرواية التي نحن بصدد دراستها (في ظلال الرمانة)، بإمكاننا أن ندرجها بدون أي تردد، في خانة الرواية التاريخية. وملخص هذه الرواية باختصار، ذاك القدر التعيس الذي تسلط على أسرة (بنو هذيل). وهذه الأسرة تنحدر تاريخيا من أصول أموية. وتواجده بشرق غرناطة الأندلسية يعود إلى عدة قرون. والرواية تصور حالة هذه الأسرة قبل تشتيتها وطردها من الأندلس، التي عادت إلى حوزة النصارى سنة ١٤٩٢م . والرواية ترسم الخطوط العريضة لهذه الأسرة لغاية انتفاضتها بعد ١٤٩٩م وذلك بسبب الضغوط التي كان يمارسها عليها رئيس الأساقفة آنذاك الكاردينال (خيمينِس دي سيسنيرس). وأحداث الرواية تتلخص في سلالة فريد الهديل، مؤسس القرية التي تحمل اسمه. وهذه الأسرة التي اخترع الكاتب تشكيلتها، ترمز فيما ترمز إليه، إلى الأعراق والديانات التي كانت متعايشة في الأندلس. فابن فريد، جد عمر، كان قد تزوج من خادمة مسيحية أنجبت له ولدا، اعتنق المسيحية فيما بعد. وكان قد عاشر أيضا يهودية أنجبت له ولدين:أحدهما ابن حسد الذي كان يعمل بستانيا لدى أسرة عمر. والثاني، كان قد التحق بالجيوش المسيحية المنتصرة، وأصبح قسا في صفوف ألأساقفة. وابن زيدون المعلم، هو الآخر ينتمي إلى هذه الأسرة. وكانت أمه تعمل كخادمة لدى آل الهذيل. وأسرة عمر بن فريد، التي تشغل من الرواية المحور الأساسي، كانت تتألف من الأب، الذي كان يسعى إلى اللجوء إلى الحوار مع المنتصرين، وابنه زهير، الذي كان قد صمم على الجهاد، لاعتقاده بأن عودة العبقرية الإسلامية ممكن. بينما رحلت ابنته هند صحبة زوجها إلى تونس، بحثا عن تراث الأجداد. وباختصار، إذا كانت شجرة الرمان، ترمز إلى التعددية التي كانت تعيشها الأندلس، فاقتلاع جذورها، يصبح ضربا من التعصب وعدم قدرة الديانات، كما الثقافات على التعايش. فالكاتب وضع في هذا السياق، خطابا مبدئيا بنى عليه قاعدة روايته التاريخية. ولا يخفى على القارئ، أن الكاتب يحاول قراءة صراعات الحاضر على ضوء تجارب الماضي، منبها إلى هذا الصراع الآني، الدائر بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي. إلا أننا من خلال استقرائنا للنص الروائي الفرنسي، الذي اعتمدنا عليه كمرجع، تبين لنا بأن المحاولة الروائية، هي بالدرجة الأولى محاولة استفتان. أي أن المسألة التاريخية قد تحولت إلى حالة استعطاف رومانسي. فالقارئ، الذي ليس له أي إلمام بالمسألة الأندلسية، خصوصا القارئ الأوربي، الذي لا تعنيه هذه المسائل في شيء. تصله هذه الرواية و يقرؤها في إطار القراءات العجائبية، المثيرة لرومانس الشرق المنقرض. ولسنا نبالغ والحالة هذه، في القول، بأن القراءة تتم في أجواء استشراقية، مفعمة بالسحر والبطولة والغراميات. فهل الرواية تظل في هذا



المضمار تاريخية، أم أنها تخرج عن سياقها التاريخي، لتنزلق إلى حدائق التشويق الرومانسي. (انظر بهذا الصدد،كتاب الإستشراق، لإدوارد سعيد). فلنتوقف قليلا قبل المتابعة، ولنقدم تعريفا أكاديميا لما نسميه وننعته، بالرواية التاريخية. تعرف الكاتبة والأديبة (رولاند كوس) الرواية التاريخية في دفاترها البيداغوجية، طارحة السؤال التالي قائلة: "ما الرواية التاريخية؟" وتجيب قائلة: "إنٍ مفهوم "رواية" يعني وِهماً وتخيلاً واختراعاً وإبداعاً من قبل الكاتب، أما "التاريخ" فيعني أحداث ماضية، أي واقعا ماضيا. والآن إذا ما نحن زوجنا المصطلحين، تصبح المعادلة لدينا، تخيل، يضاف إلى حدث ماض، أي لا معنى ! فالرواية التاريخية إذن، هي وهم وتخيل يتخذان من الماضي إطاره المرجعي، مع رغبة طموحة في المحايدة وإعادة البناء والتوضيح." وفي هذا الضوء، تصبح رواية طارق علي، التي سنبين تشكيلاتها الدفينة، مطابقة لهذا التحديد الذي ذكرناه أعلاه. فالرواية تتخذ من الإطار الماضوي الذي تؤرخ له بسنة ١٤٩٩ م مرجعها، إلا أنها تفرغ فيه مادة روائية وهمية، لا تعكس حقيقة الوثيقة التاريخية، ولا تستنطقها،بل تحملها كلاما شاعريا رقيقا وتلبسها بأزياء غرامية وإباحية.فالرواية المشتملة على(٢٨٨ ص) لا تعتمد الوثيقة الرسمية كمرجع أساسي، حتى ولئن كانت مؤشراتها الحَدَثِيّة صحيحة نوعا ما. والقراءة الخطابية الخفية التي يعرضها الكاتب عبر أبطاله، هي الأخرى، لا تعكس الواقع الحقيقي للحدث التاريخي. فالسيد طارق علي يكرس معظم فصول الرواية [باستثناء الثلاثة فصول الأخيرة، التي لا تتجاوز ثلاثين صفحة] إلى تصوير قرطبة في قالب مصغر لأسرة الهذيل. أسرة أرستقراطية ميسورة، يعد رجالها من وجهاء أشراف قرطبة. أسرة يتعاطى أفرادها للملذات والتفرغ للنزهات، لعب الشطرنج و الغراميات السرية بل حتى للعلاقات الجنسية المحرمة شرعا، كجماع الابن لوالدته. ليس هذا فقط ، فالمتتبع للرواية بأسلوبها المتداخل، والمتلاعب بالحواس والأحاسيس الرقيقة، لا يمكنه قط أن يتصور تلك الكارثة التاريخية الكبرى، التي حلت فعلا بهذه المملكة الغربية، كآخر معقل من معاقل المسلمين. فمسألة (الجلاء)، ليست سوى غطاء تمويهيا لأكبر الجرائم في حق شعب، بل أمة بكاملها. فالرواية تنزلق شيئا فشيئا، إلى عالم الفتن والغراميات والمؤامرات النسائية. وهي من ناحية أخرى، تسلط الضوء على شخصية تتمثل في شخص (الزنديق) الذي يلعب دور الملحد المتمرد على عادات الإسلام و المسلمين. بل لا يتوقف به الأمر بهذا الاستهتار والاستهزاء، بل يتجاوزه إلى عرض سورة (الكافرون) القرآنية قائلا بأن الله قد كان ساهيا حين أوحاها، لأنه لا معنى لها. وهو بهذا الخصوص أخرج السورة من سياقها التاريخي المؤكد على خصوصية التوحيد للرسالة الإسلامية، حيث أنزلت ردا على مشركي مكة الذين كانوا يطلبون من الرسول محمد (ص) بأن يشرك إلهه مع آلهتهم. وقصد الكاتب بهذا، تمرير فكرته ضمنا، بأن الإسلام يرفض الحوار مع الديانات الأخرى، بينما العكس هو الصحيح. وفي هذا المناخ البغيض، ينهال الكاتب عبر أبطاله، باللوم على المسلمين محقرا شأنهم، ولم ينل في المقابل من شأن الكاثوليكية المتطرفة، التي ستكون من وراء أكبر جريمة للتطهير العرقي في التاريخ. ثم إن أبطاله المسلمين، يصورهم في صورة منافقين باستثناء ابن زهير، هذا الذي سيختتم آخر فصول الرواية كبطل فضل التمرد على الاستسلام. فالرواية من مبتداها إلى منتهاها، باستثناء حالة الخوف من المجهول، ومحرقة الكتب التي ارتكبتها الكنيسة في شخص







(الكاردينال)، (خيمينس دسنسيروس)، كان كل همها منصبا على مصير هذا الأسرة الهذيلة و مصلحتها في اعتناق المسيحية، إذا هي رغبت في الحفاظ على مصالحها الخاصة أو الرحيل إلى ديار المسلمين. ما يمكن أن نؤاخذ عليه الكاتب من جهتنا، هو تقليص المأساة الأندلسية، إلى مجرد مسألة أسرة أو قبيلة قلقة عن مصيرها، وهي مع ذلك غارقة في تعاطي الملذات والمحرمات. فرواية كهذه، بإعادتها للعرض المأسوي، لأمة الأندلس في حلة روائية رومانسية، تقوم بإفراغ الحدث الأصلي من التساؤل التاريخي الذي ما زال متعلقا به، والذي ما زال متسائلا عن كيف كان بالإمكان ارتكاب جريمة كهذه. نستنتج إذن، بأن الإنشاء وإعادة التأليف أو الكتابة الروائية على الكتابة التاريخية، هو نوع من أنواع محو آثار هذه الأخيرة. استبدالها و تقديمها في شكل حكاية، قد تكون محزنة، إلا أنها مشفية لجراحات الماضي، بالإنسانية السطحية المتسامحة ولكن على حساب من؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في القسم الثاني من هذه الدراسة، الذي سيتناول عرض الوثائق التاريخية خارج الإطار الروائي.

لقد تم في هذه الرواية،مساواة الجلاد بالضحية، وتحميل الضحية مسؤولية مصيرها نوعا ما، في حين ظل الجاني بلا أدنى محاكمة تاريخية. ومن هنا نفهم الجائزة التي نالتها هذه الرواية، من قبل رئيس الأساقفة ل (سان كليمنت). ونحن نعلم بأن إيزابيلا الملكة الكاثوليكية، كانت موضع ترشيح، في سنة ١٩٩٢م، تخليدا لذكرى انتصارها على غرناطة، بأن تمنح درجة القديسة إيزابيلا. ولم يتم تمرير هذا المشروع لضغوطات سياسية. والآن سنترك هذا السرد الروائي، لأنه بالفعل، يحق للكاتب وهو حر في توهماته وخياله، أن يخلق أشخاصه حسب المقاييس التي يرتئيها لها، طالما أن المسألة، مسألة خيال وسرد عاطفي، وليست مسألة توثيق. قلنا بأننا سنغادر هذا الفضاء، لننتقل إلى ميدان الوثيقة التاريخية، حتى يتهيأ لنا بعد هذا العرض، أن نجري المقارنة بين النصين، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه،الفوارق التي تفصل بينهما، وأوجه الشبه التي تجمع بينهما. وفي هذا السياق التاريخي الحقيقي، ليس ثمة للرواية أية سلطة روائية، لأنه في هذا الحالة الثانية،وحده السرد الوثائقي الذي يدلي بوثائقه، يؤسس هذه المشروعية السردية.

٢. الوثيقة التاريخية

لقد بدأت المحنة الأندلسية فعلا، بعد سقوط غرناطة في ٢١ محرم، سنة ٨٩٧ هجرية، الموافقة لسنة ١٤٩٢م. فعلى سبيل التذكير، كانت مملكة الأندلس الإسلامية، بكل الأعراق البشرية والدينية الأخرى التي تتألف منها، تواجه من جهة الغرب المسيحي، حملة صليبية بقيادة البابا، كانت تشارك فيها جيوش كل الممالك الغربية بلا استثناء. ونحن نميز بهذا الصدد بين حملتين صليبيتين متميزتين:

-١- الحملة الصليبية الخارجية: وهي التي وجهت إلى بيت المقدس في القرن الحادي عشر،و التي منيت بالفشل والهزيمة في القرن الثالث عشر، ولئن كانت من ناحية أخرى، قد عادت على الغرب الذي كان يعيش عصور الانحطاط، بفوائد حضارية كبرى، بعد احتكاكه بالحضارة العربية الإسلامية، التي كانت في أوجها تسود العالم آنذاك

-٢- الحملة الصليبية الداخلية: وهي التي كانت تدور رحاها، داخل الممالك المسيحية، والتي لم تكن معلنة رسميا، أي تدور في الخفاء نوعا ما. ولقد انطلقت من كنيسة روما برآسة البابا،مع بداية القرن الحادي عشر ميلادي إلى غاية مستهل القرن التاسع عشر، أي سنة ١٨٠٨م. وكانت تستهدف في أول الأمر، كل الأقليات الدينية المنشقة عن الكنيسة، للتحول مع مرور السنين، إلى حرب علنية على كل من الأقلية اليهودية والمسلمين. وفي هذا المناخ الصليبي،استطاعت ملكة (قشتالة) إيزابيلا (١٤٥١-١٥٠٤م) بعد زواجها من ولي عهد (أراغون) (فرديناند الثاني)، توحيد مملكتيهما، وتوجيه الضربة القاضية للمملكة الأندلسية بالجنوب. ففي سنة ١٤٧٩م، توحدت المملكتين وراحتا في حصار متواصل لمملكة غرناطة، انطلاقا من سنة ١٤٨١م، لغاية سقوطها. ولقد استطاعت أثناء هذا الزحف الصليبي، الذي كان يضم بين صفوفه، جيوشا من مختلف الممالك المسيحية، احتلال كل من المدن التالية: مدينة (مالقة)سنة ١٤٨٧م،مدينة (ألْمَرِيّة) سنة ١٤٨٩م، ثم أخيرا (غرناطة) سنة ١٤٩٢م. وبعد تسليم المدينة من قبل الملك أبي عبد الله علي بن حسن النصري، ضمت مباشرة إلى ملكية (قشتالة). وفي سنة ١٤٩٦م، منح البابا (إسكندر السادس) لكل من فرديناند و إيزابيلا لقب، (الملكان الكاثوليكيان). ومن بعد وفاة إيزابيلا، ورثت ابنتها (جان أو خوانا) (١٥٠٤-١٥٥٥م) التي كانت تلقب بالمجنونة، مملكة قشتالة، في حين ورث (شارل الخامس) (١٥١٩-١٥٥٥م) عرش (أراغون) الذي ضم إليه عرش قشتالة فيما بعد، بسبب قصور الملكة (خوانا) لأسباب صحية. وهذه الأخيرة كانت من جهتها، قد أصدرت مرسوما في حق (الموريسكيين) بوضع هلال أزرق، بحجم نصف برتقالة، على قبعاتهم كي يتميزوا عن باقي المواطنين. وحين تمت معاهدة تسليم المملكة من قبل الملك أبي عبد الله،خرج هذا الأخير متوجها إلى المنفى تاركا وراءه مصير المسلمين، في معاهدة بينه و الملكين الكاثوليكيين، تشتمل على ٦٧ بندا. وهذه البنود هي مجموعة شروط معاهدة التسليم، التي كانت تنص في أساسها، على تأمين المسلمين على دينهم، وأموالهم، وملكياتهم، وأبنائهم و حرياتهم. وليس من المستغرب أن شروط هذه المعادة قد اغتصبت واخترقت بنودها، ولم يمر على نص عهودها وتوقيعها، سوى سبع سنين. وهذا لا يدهشنا بتاتا، فالتاريخ الصليبي حافل بمثل هذه الممارسات من قبل ملوكه و ساسته. وإذا كان بعض المؤرخين المسيحيين المتعصبين، يفرون من المسؤولية التاريخية، بإلقاء اللوم على المسلمين باعتبارهم كانوا السبب بانتفاضاتهم على المملكة،




فإنهم يسكتون في هذه الأثناء، عن العوامل التي كانت من وراء هذه الانتفاضات، الشيء الذي سنبينه و نفصله بالتوضيح. فهذا التبرير(لهذا الوعي الشقي) حسب تعبير الكاتب عبد الكبير الخطيبي، ليس سوى تبرير مجاني، لتمرير أكبر جريمة تطهير عرقي في تاريخ البشرية المتأخر. فالمسلمون الذين كانوا سادة البلاد، لما يعادل ثمانية قرون، لم يخترعوا آليات التعذيب والترهيب ويتفننوا في موديلاتها، لممارسة التطهير العرقي على الأقليات العرقية الأخرى. ولو كانوا قد قاموا بمثل هذه الممارسات الدنيئة، أيام كانت لهم العزة والسيادة العسكرية، لما بقي بشبه جزيرة إيبريا ولو مسيحيي واحد. فشرف الإسلام أكبر من أن يتورط في مذابح جماعية، كتلك التي حصلت مؤخرا في كل من البوسنة والشيشان وكارثة غزة.

فالأساس الذي كانت قد بنيت عليه دولة الأندلس الإسلامية، كان مؤسسا، على وحدة التعايش العرقي والحرية الدينية. وهذا الموروث الإنساني، لم يكن ليليق بأرباب الكنيسة الكاثوليكية، الذين كانت وجهة نظرهم تنحصر في المؤسسة الكاثوليكية لا غير. وهكذا حبكت سرا خيوط مؤامرة ثلاثية، بين الملكة إيزابيلا، مرشدها الديني الجديد، الخاص بها و الحافظ لأسرارها، الكاردينال (خيمينس دي سيسنيروس) وبابا روما. والكاردينال(خيمينيس) كان قد تقلد في هذه الأثناء منصب رئاسة محكمة التفتيش الدينية بغرناطة، محل رئيس القساوسة طالافيرا، الذي كان يعاب عليه أنه كان يفرض على المسلمين اعتناق المسيحية بطرق سلمية، وأنه لم يستخدم ما فيه من القوة والرعب من أجل عملية تبشيرية كهذه. وهذه المحكمة الدينية، سنشير إليها من الآن فصاعدا، في هذه الدراسة، باسم محكمة التطهير العرقي، لأنها كانت كذلك. لأن وظيفة هذه المحاكم التي أنشئت في المملكة كانت وظيفتها متابعة، ملاحقة ومحاكمة كل من الأقلية اليهودية والمسلمين ثم (الموركسيين) فيما بعد. وباختصار كل من لا يدين بالمسيحية وكل من اعتنقها حديثا، للشك في صحة وصدق إيمانه. ونحن حين نقول التطهير العرقي، نقصد في الوقت نفسه، التصفية الجسدية، الثقافية والخلقية للآخر، الذي لا يخضع لمؤسسة الكنيسة. ومحاكم التفتيش العرقية هذه، كانت موجودة في قشتالة وطليطلة، وذلك قبل سقوط غرناطة. وترجع الزعامة الإرهابية في هذا الميدان لأكابر القساوسة (طوماس طركيمادا) (١٤٢٠-١٤٩٨م) الذي عينه (البابا سيكسْت الرابع)خصيصا لهذا المنصب، في كل من (قشتالة) و (أراغون) و (كطالونيا) ابتداءًا من سنة ١٤٨٢م. ولقد خلف هذا الأخير من ورائه، من الجرائم في حق الأبرياء، ما يخجل حتى التاريخ نفسه من ذكرها.

خيمينس دي سيسنيروس

فهذا الأخير أي (خيمينس) الذي كان قد تولى زعامة محكمة التطهير العرقي، أشار على الملكة بإرغام المسلين على اعتناق المسيحية بالقوة وحد السيف. ومن أول أعماله الهمجية، أنه دشن أكبر(محرقة = أوتو دا في،أي شهادة إيمان)، بعد تلك التي قام بها المغول ببغداد، ملقيا إلى النار لأكثر من مليون مسودة، كتاب و مخطوطة محررة باللغة العربية، بالإضافة إلى مخطوطات قرآنية لا مثيل لها. وهذا التقدير يعود إلى اعتراف المؤرخين الأوربيين أنفسهم. وإذا كانت عملية (أوتو دا في) تخص محو الموروث الديني و العلمي و الثقافي بالدرجة الأولى، فإنها ستتحول مع (خيمينيس)إلى عملية شمولية تتجاوز المكتوب، إلى المخلوق المسلم، أي كل مواطني المملكة المسيحية بشكل عام، ومملكة غرناطة بشكل خاص.

وبهذه "المحرقة" فتحت أبواب جهنم لمحاكم التفتيش العرقي بمطاردة المسلمين، تعذيبهم وتحريقهم في محاكمها. وهكذا نلاحظ، بأن بنود المعاهدة قد خرقت، فلم يبق للمسلمين المغلوبين على أمرهم، سوى الانتفاضة كآخر ما تبقى. وهذا ما سيخول للملكة "إيزابيلا"فرصة الإخلال بالمعاهدة، وضرب بنودها بعرض الحائط، تمهيدا لتطبيق المؤامرة التي كانت قد دبرتها مع أرباب الكنيسة سلفا. وحدثت أول انتفاضة سنة ١٥٠٢م منطلقة من حي (البيازين) لمسلمي غرناطة. وكانت قد انطلقت مع شاب لا يتجاوز الثانية و العشرين من عمره (هرناندو دي فالور)، ينحدر من أسرة أموية، والذي كان قد أرغم على اعتناق المسيحية بالقوة. فما كان منه إلا أن انخلع من استعباده عائدا إلى اسمه العربي ابن أمية. وتبعتها انتفاضة أخرى منطلقة هذه المرة من ضاحية (البُشارى) المنطقة الجبلية، الواقعة شرق غرناطة. وكانت من عواقبها أن قمعت بوحشية دموية لا مثيل لها. فدمرت بهذا الصدد قرى بكاملها، وقتلت النساء والشيوخ والأطفال، وشرد الباقون في نواحي البلاد، في انتظار الحلقة التالية من مسلسل التطهير. وكان ابن (شارل الخامس) (دون جوان دوتريش، النمساوي) هو المسؤول عن قمعها. وهكذا راحت المراسيم، عقب هذه المجزرة الأولى، تنهال من هنا وهناك، من أجل التعجيل بالحل النهائي للأمة الأندلسية. فأصدر مرسوماً بطرد كل المسلمين الغرناطيين، الذين تتراوح أعمارهم،ما بين أربع عشرة سنة فما فوق. تم طردهم من غرناطة أولا، ثم من باقي مملكة قشتالة. وأصدر مرسوماً جديداً يتعلق هذه المرة بالمسلمين القدامى، الذين كانوا يقيمون بالأماكن الواقعة تحت السيطرة المسيحية، منذ قرون بحق الجوار. وهم الذين يطلقون عليهم اسم (الموديجار). هذه التسمية التي يعتقد المستشرقون بأنها مشتقة من اللفظ العربي، لكلمة مُدَجّن، فهم إذن (المدجّنون). ونرى من ناحيتنا خطأ في هذا النعت، والصواب ، أن الكلمة منحدرة من صيغة (الجار و الجوار)، و هي عادة استورثها المسيحيون من الممالك الإسلامية التي سقطت في أيديهم و ظل بها بعض سكانها من المسلمين. فعادة (حق الجوار) التي كان يطبقها المسلمون في حق الأقليات، صارت تقليدا كرد فعل، وتقليدا بالمثل لدى الآخرين. وكان هؤلاء يتكلمون اللغة القشتالية، أو ما يمكن أن نسميها بالرومانية، وهي منحدرة من العامية اللاتينية. وكانوا يمارسون كتابتها بأحرف عربية تسمى (ألخميّة) و هي لفظة





مشتقة من الكلمة العربية (إِلعَجَمِيّة) .
و في هذا المناخ المتأزم، أجبر هؤلاء المسلمون على مغادرة ديارهم. ولقد تم الاتفاق بهذا الشأن، بين الملك (شارل الخامس) و(البابا). وفي هذه الأثناء بالذات، أُخْرِجَ من جيب (البابا) مرسوم جديد، يقول ب(طهارة الدم و نقاوته). والغرض منه،سد الطرق، أمام كل من اعتنق المسيحية مجبرا،على تسلم أية وظيفة في أروقة الدولة.هيهات ! والدم العربي يجري في رعاياهم،بل حتى في عروق ملوكهم وملكاتهم. وفي ظل هذا الملك –الإمبراطور(شارل الخامس)خرج إلى الوجود، مصطلح جديد، ألا وهو لفظة (موريسْكوس). وهذه التسمية، هي لفظة يراد بها تحقير المسلمين، الذين أرغموا على اعتناق المسيحية. وهنا سنتوقف قليلا، لنبين لكم خيوط المؤامرة الخفية.
(موريسكوس !) إنه في الحقيقة، اختراع رائع وجهنمي في الوقت نفسه، لتمرير أكبر جريمة في حق الإنسانية. فهذه التسمية كانت أول ما ظهرت خلال سنة ١٥٠٢م عقب الانتفاضة وبقيت مهملة نوعا ما، لغاية ما اضطرت الضرورة السياسية إلى بعثها من جديد. فلفظ (موريسكوس) هذا، أو هذه التسمية،غير الحديثة ستتحول إلى تسمية عامة و شاملة، تخص كل مواطني الأندلس. بل ستخص حتى الممالك المسيحية الواقعة على شبه جزيرة إيبريا شمالا، التي لم تكن قد اتخذت لها تسمية إسبانيا. فأنت كنت تجد أقلية مسلمي الجوار بالممالك المسيحية، وتجد في الوقت نفسه بالأندلس الإسلامية، المسلمين وكانوا يشكلون الغالبية الساحقة. وتجد النصارى القدامى، الذين فضلوا الإقامة تحت السلطات الإسلامية،مع احتفاظهم بدينهم و لغتهم و تقاليدهم.بالإضافة إلى المستعربين من النصارى، الذين كانوا على غرار مسلمي الجوار، يمارسون ديانتهم المسيحية،و في الوقت نفسه يتكلمون و يكتبون باللغة العربية. وتجد أيضا المولدين من السكان القدامى للجزيرة (القوط الأريانيين) الذين اعتنقوا الإسلام بدون إكراه، مع بداية الفتح الإسلامي، ومنهم أيضا، أبناء الزواج المختلط، بين رجال مسلمين وأمهات مسيحيات، ومنهم الأقلية اليهودية، التي كانت متواجدة قبل الفتح و بعده. وكنت تجد أيضا، طوائف متنقلة من الغجر، كانت متفرقة هنا وهناك. فكل هذا الخزان البشري، وكل هذه السلطات الثقافية، كانت متعايشة تحت سيادة واحدة، ولو أن التاريخ يخبرنا بأنه كانت ثمة احتكاكات تجر أحيانا إلى الفوضى وأخرى إلى القتل، إلا أن السلطات لم تكن لتسمح لنفسها قط باقتلاع جذور هذه أو تلك الطائفة. فهذه المحصلة إذن، كانت ثروة الأمة الأندلسية، ونموذجا إنسانيا نادرا في التعايش والتسامح، بين أعراق وديانات مختلفة. فبمجرد ما أصبحت المملكة الكاثوليكية المنتصرة، قادرة على تثبيت أقدامها على تراب المملكة الأندلسية، حتى صارت بسياستها العرقية منحية كل الطوائف، طائفة من هنا وأخرى من هناك. وحين استعسر عليها الأمر، لأن العديد من المواطنين المسلمين، كانوا قد اعتنقوا المسيحية قهرا، للخلاص بالمظهر من الموت أو الجلاء و البقاء في الباطن مسلمين، لأنه لا خيار لهم، والوطن الذي يعذبون ويذبحون فيه، وطنهم الأم. حين لم تجد من حيلة، خاصة وأن كل المواطنين الجدد، قد أصبحوا مسيحيين، إلا من هاجر منهم طوعا، لجأت إلى الحل النهائي وهو القضاء على (الموريسكوس). لأنه لم يعد باقياً على تراب الوطن من مجموعة عرقية، إلا هذه. ولأن كل المجموعات العرقية الأخرى أفترض فيها، بأنه لم يعد لها من وجود، على تراب الوطن الكاثوليكي الجديد. وبهذه العملية الاختزالية، وبهذه المؤامرة الجهنمية، أصبح في متناول الكنيسة والملوك الكاثوليك المتآمرين معها، اقتلاع جذور أمة بكاملها، والتخلص منها، رميا بها إلى البحر.
و هذا ما انتبه إليه، السفير الأمريكي (واشنطن إرفنغ)، حين زار غرناطة في أواخر القرن التاسع عشر قائلا: "لم يحدث في التاريخ قط، لأمة أن تباد على بكرة أبيها، إلا هذه التي كانت بالأندلس". وهكذا، فبتجريد الأمة الأندلسية من هويتها التاريخية، وبتجريدها من كل مقوماتها التراثية والثقافية، بل وسلبها حتى من حقها في الوجود، وردها إلى مجرد كلمة مبهمة (موريسكوس)، كلمة دنيئة تعني فيما تعنيه، المعتنق للدين المسيحي بلا قناعة، أصبح ممكنا أخيرا،للسهل-الممتنع أن يصبح حقيقة واقعية، أصبح ممكنا، ارتكاب أكبر جريمة في حق الإنسانية.
فنحن إذن في المرحلة الثانية، مرحلة تنفيذ مخطط التطهير العرقي الجماعي، لمن أصبحوا ينعتونهم ب(الموريسكيين) وذلك باختراع خدعة جديدة سموها (عملية الجلاء). كيما لا يتبين للرأي العام آنذاك الجريمة الكبرى الذين كانوا بصدد ارتكابها. ونتابع خيوط اللعبة، لنكتشف بأنه ابتداء من سنة ١٥٨٢م وضع دوق (ليرما)، (فرناندو دي ساندوفال) بالاتفاق مع الملك (فيليب الثاني) (١٥٥٦-١٥٩٨م) على عاتقه تهيئة الأجواء لتمرير مخطط الحل النهائي. وصيغ هذا المخطط الجهنمي سرا، في الديوان الملكي بشكل مبكر. إلا أن إمكانية تنفيذه لم تكن متهيئة، بسب المناخ السياسي الخارجي. لقد كان الملك مطلعا و موافقا على المخطط، إلا أنه لم يكن بقادر على تنفيذه. وهو من ناحية، كان متخوفا من الأسطول الإسلامي الذي كان يقوده خير الدين بربروسا، والذي كان متحالفا مع الدولة العثمانية، والذي كان حاميا لكل الثغور الإسلامية بشمال إفريقيا. وكان ثمة حدث آخر، كان من الأسباب المباشرة لتأجيل المخطط، وهو معركة وادي المخازن. فوقوف المسلمين المغاربة، في وجه الحملة الصليبية التي دارت رحاها على التراب المغربي، بوادي المخازن، قرب مدينة القصر الكبير سنة ١٥٧٨م،كان هو الآخر من عوامل الردع. ولقد كان فيليب الثاني قد شارك فيها بعشرين ألف محارب. وكانت هذه الحملة الصليبية، التي كان عددها ١٢٥ ألف جندي صليبي حسب التقديرات، مكونة من جنسيات مختلفة: الإسبان، الإيطاليين، الجرمانيين والبرتغاليين الذين كانوا يقودونها بقيادة



ملكهم (سِبستيان الثاني). وكانت أهداف هذه الحملة احتلال مجموع الثغور الإسلامية لشمال إفريقيا. ولقد أنزل بهم الجيش المغربي، بهذه المعركة، التي يؤرخ لها بمعركة الملوك الثلاثة، شر هزيمة. وبذاك يعود الفضل للدولة السعدية، في إيقاف الزحف الصليبي والحد من شوكته لأربعة قرون أخرى، أي لغاية دخول الاستعمار الكولونيالي الجديد. فالملاحظ أن مخطط (الحل النهائي)، كان جاهزا لولا هذه العوامل التي ذكرنا. وبمجرد وفاة الملك فيليب الثاني و صعود الملك(فيليب الثالث) على العرش (١٥٩٨-١٦٢١م) حتى سارع دوق (ليرما)، بوضع الخطوط الأولى لتنفيذ المشروع. وهكذا بادر المجلس الملكي سنة ١٦٠٥م باتخاذ إجراءات المطابقة على العملية، وضرب موعدا لتنفيذها في ربيع ١٦٠٩م. وفي هذه الأثناء بدأت عمليةٍ إحصاء بيوت(الموريسكيين). وجهز بهذه المناسبة، أسطولاً يتألف من ٦٢ سفينة شراعية حربية من نوع (غالير)، و ١٤ سفينة تجارية حربية من فصيلة (غاليون)، بالإضافة إلى ٧٠٠٠ بحار و مجند إجباري. وفي ٤ غشت ١٦٠٩م وقع الملك رسميا على المرسوم، الصادر في حق جلاء الموريسكيين من وطنهم الأم. وسلمت هذه الأوامر لرئيس (عملية التطهير العرقي) (أوغستان مكسيا) لينقلها بدوره سرا إلى المشرف على العمليات العسكرية (ميراندا). وتم هذا من ناحية أخرى، بالاتفاق بالتنسيق مع كل رؤساء و أكابر محاكم التطهير العرقي، في كل أرجاء البلاد بنشر المرسوم الملكي. وصبيحة ٢٠ غشت،خرج البرّاحون في (بلنسية) و (طليطلة) ونواحيها، مبلغين الأهالي بإجلاء (الموريسكيين). وتبعه مباشرة مرسوم ثان في ال ٠٩ من ديسمبر في نواحي (مورسيا)، (غرناطة)، (جيان)، (قرطبة)، (إشبيلية) ،(ليون)، (إكسترامادورا) وضاحية (هرماشوس) التي كانت لوحدها، تشكل جمهورية مستقلة (للموريسكيين). خرج البرّاحون من جديد بإذاعة وبتبليغ البيان نفسه. ولما يزل بعض من نجا من هؤلاء بمدينة سلا المغربية. وفي هذا السياق التاريخي، نسوق شاهد عيان في شخص المفتش العرقي (فرانز جيم بليدا) الذي كان يعمل بمحكمة التطهير العرقي، شهادته قائلا: "إنه من المؤكد لدينا، أنه لم ينج من بين الآلاف الموريسكيين المجليين عن بلدنا هذا إلا الربع. فمنهم من لقي حتفه في طريقه إلى المنفى، ومنهم من سلبهم بحّارونا و رموا بهم إلى البحر، من بعدما استولوا على أمتعتهم و أموالهم.

آه ! لو أنهم أبيدوا على آخرهم". وتعتبر التقديرات التي تحاول البلاد المعنية بها اليوم، بإخفائها، بنحو ١,٠٠٠,٠٠٠ مواطن أندلسي أصيب بهذه المحنة. ونحن من جهتنا نتساءل عن قرطبة وضاحيتها فقط، التي حسب التقديرات الإحصائية، كان يقطن بها أكثرمن٤ ملايين نسمة قبل سقوطها. حيث كان قد لجأ إليها كل المسلمين الفارين من الشمال، أين راح كل هؤلاء؟ و لا نخفي بأن قسما منهم ألقي به إلى شواطئ إفريقيا الشمالية وتركيا. ولكن ما زلنا نتساءل عن عدد شهداء هذه المحنة. وبهذا الصدد يقول الكاردينال الفرنسي بخصوص (الموريسكيين) ساخرا:" إن مفتشي التهجير و الإبعاد، كانوا يُغَرِّمون المُهَجّرين ثمن مياه السواقي وظلال الأشجار."

وختاما لهذه الوثيقة التاريخية، نذكر بأن دوق (ليرما) الذي كان قد أصبح وزيرا أولا للملك، راح يوزع أراضي المسلمين و ضياعهم على وجهاء و (لوردات) (بلنسية)، تعويضا لهم عن الخسائر التي لحقت بسفنهم. خلاصة القول، أن إسبانيا التي شيدت على أنقاض المسلمين، بخسرانها لأمة وعبقرية المؤاخاة التي كانت مثالا لدولة الإسلام، فقدت بذلك نفسها. فهي الدولة الأوربية الوحيدة، التي شهدت سقوطا مباشرا، خلال حكم الملك فيليب نفسه. وبالرغم من اتساع ممتلكاتها الجغرافية الواقعة خلف البحار، فإنها قد شهدت تخلفا منقطع النظير، من بين كل الدول الأوربية الحديثة. وخلفت دمارا لا مثيل له، حتى في مستعمراتها بأمريكا الجديدة و نسوق كخاتمة هذه الشهادة التي وردت في العدد ٥٤ من الموسوعة التاريخية:" إن اسبانيا فيليب الثاني، تجسد في الحقيقة، انتصار الكنيسة الكاثوليكية ومؤسسة محاكم تفتيشها الدينية. ومع خلفه فيليب الثالث، الذي دمر البلد، بمصادقته على مرسوم طرد المسلمين (الموريسكيين)، أفنى ما كان متبقيا من الصناعة و الفلاحة لدى الخبراء المسلمين، فجر بذاك البلد إلى الانحطاط و التخلف".

٣- ما بين السرد الروائي والوثيقة التاريخية

وهذه المقاربة، التي ننوي استخلاصها بمقابلة النصين، نقدمها عبر بقية السؤال الذي طرحناه في البداية، عن الرواية التاريخية ولم نتممه.وهو حسب الكاتبة الروائية (رجين كوليو) لمن تتوجه هذه الرواية، ومن أجل ماذا؟ ويأتي الجواب بالفعل، بشكل شبه عفوي و لكن مقنع. بأن هذا الجنس من الرواية، يتوجه إلى القارئ، كيما يمنحه بضعة معارف عن الحدث الماضي، ثم يشركه في مسائلتها والتساؤل عنها. هذا ما قمنا به فعلا، بشأن هذه الدراسة التي نقدمها لكم. فبعدما قرأنا عدة روايات من هذا الجنس الروائي التاريخي،توجهت أنظارنا،و قد استجبنا للسرد الروائي منذ البداية،إلى مساءلة الماضي و التساؤل عنه.و كانت مفاجأتنا متوقعة،حين اكتشفنا بأن ما يمكن أن تعرضه بعض الروايات التاريخية،هو في غالب الأحيان،ليس سوى تزويق وهمي لحدث تاريخي،كيما يتم عرضه للبيع في ثوب إنساني،ديمقراطي أجمل.لأن السوق السياسية التجارية،بحاجة لمثل هذه الخرافات.و هذا ما لاحظناه في السنين الأخيرة،فيما يتعلق بالأندلس.إذ تكاد كل الدراسات الأوربية الحديثة،إلا ما ندر منها،توجه اهتماماتها إلى المسألة الأندلسية و كأنها مسألة يهودية.مسألة طرد اليهود من إسبانيا و التغطية على مذبحة المسلمين الذين يشكلون الضحية الكبرى.

و نحن بمقابلتنا للنصين،استخلصنا نتيجة واحدة،و هي أن الموجهات الأيديولوجية،تلعب دورا حاسما في توجيه السرد الروائي و إنشائه،و إخراجه إلى الجمهور جاهزا للاستهلاك. خصوصا و أن بعض الأحداث التاريخية الحساسة،قد يتجنب





قصدًا،عرضها أو إثارتها.و في هذا السياق، تأتي الرواية التاريخية كساحرة عجيبة،لتحول بعصاها السحرية ثيابها الرثة،إلى ثياب أميرة، كانت و -نقصد الأندلس- تنعم بالثراء و المغامرات و الحب المثالي.فالخطاب الروائي حين يتخذ التاريخ كمسرح لشخصياته المتوهمة،يصبح قادرا أن يعيد عرضه من جديد،في إطار روائي،له قيمة تاريخية.و يصبح الخطاب المتوهم،خطاب حقيقة تاريخية بالنسبة للقارئ،ما لم يسائِل الوثيقة التاريخية. و هنا نتفهم الدور الرئيسي في هذه المقارنة، الذي تتبناه الوثيقة التاريخية. فالرواية قد تسلينا، قد تضحكنا وتبكينا، أو لا تعجبنا بالمرة. لكن حين تكون

الرواية، متبنية لإعادة بناء حقيقة تاريخية مسكوتٍ عنها في حلة جديدة، وهي،لها ما لها من ثقل، على ضمائر أبناء الأمة المقصودة بها، فالأمر يختلف. يختلف لأن ما يمكن أن تتبناه الرواية، قد يكون مسيئا ومزورا لحقيقة تاريخية، والتي هي في المقابل، من الضروري أن تطلع عليها أجيالنا كيما تتخذ العبر منها، وتمنحها حقها من التاريخ. وهنا نعتبر الدور الذي تؤديه الترجمة. إذ أننا نحسب دور الترجمة أساسيا، وهنا نقحم معنا جيش المترجمين، لتحمل مسؤوليتهم التاريخية. وننبه من مغبة الانزلاق في أسواق الترجمة التجارية. فالترجمة النقية والشريفة، تستلزم الإلمام بالنص وصاحب النص، واستقراء نواياه الإيديولوجية،كي لا تقدم للجمهور حقيقة تاريخية مزورة. بل وحتى إذا رغب المترجم أن يعرضها كما هي فلا مانع، إذا هو نبه إلى الفروقات، بإضافة تعليق منه على الهامش.
وهنالك أيضا، الجانبان: التقني والثقافي للترجمة.ويتمثل الأول، في مدى قدرة المترجم و كفاءته في استيعاب مناخ النص الفكري، والثاني في إعادة صياغته في قالب لغوي يفي بتركيب المعنى، عوضا من تركيب لغوي، لألفاظ لا دلالة لها. خلاصة القول، إننا قد تجنبنا في هذه المقابلة بين النصين، ونقصد كل من الروائي، عند مؤلفه طارق علي، والوثائقي الذي عرضناه،أن نتخذ أي حكم، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه، تلك المسافات الشاسعة، بين الوهم والواقع. ويرد بنفسه عن لغز السؤال الثلاثي الذي طرحناه: ما هي الرواية التاريخية؟ تتوجه لمن؟ ومن أجل ماذا؟ - انتهت-

مساجد أندلسية صارت كنائس

دخلها الإسلام بدخول طارق رحمه الله إلى الأندلس سنة ٩١هـ (٧١١م) و كانت أول حاضرة .... انتشرت في كتب من أرّخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من الإسرائيليات تتحدث عن ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع المذكور ... قد سدست من فوقها رمانة من ذهب صغيرة على رأس البرج

جامع قرطبة الأعظم:
حيث المحاريب تبكي وهي جامدة. [الأرشيف ... عدد الردود: ٨ - ٣كاتب (كتّاب) - تاريخ آخر مشاركة: ١ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٨ انتشرت في كتب من أرّخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع ... و صنع في أعلى منار الصومعة الكبرى ثلاث رمانات, دور كل رمانة منها .... و كان عبد الرحمان الأول مؤسس هذه الدولة جعل مدينة قرطبة على مثال مدينة دمشق التي قضى فيها أوائل عمره. ...
* مدخل تاريخي إلى (عالم ابن رشد) ــ د. محمد محفل
كما أن الإذلال المزعوم في اللقاء يتنافى مع ما حصل بعده؛ إذ بقي طارق على رأس جيشه ليتابع ... القديمة وفي غيرها من كتب الأدب (رواية البنفسج). .... وفي اسمها رنّة لاتينية الرمّانة.. القصر : على ضفاف النهر ... ولم يقتصر الأمر على قرطبة ، كعاصمة للتعليم والعلم ومصدر للثروات ، بل
* طارق علي: لولا النفط لما اعترف هنتنغتون بالحضارة الإسلامية ... وعن روايته «ظلال شجرة الرمان» التي حازت على جائزة أفضل رواية نشرت في إسبانيا بلغة أجنبية، عام ١٩٩٤. قال طارق علي: «إنها الجزء الأول من (خماسية الإسلام) ، ...
*من شعراء وعلماء الفالوجة - الدكتور إبراهيم السعافين / للدكتور سمير ... رواية في ظلال الرمان (ترجمة, المؤلف: طارق علي - نظرية الأدب. - كما أنه أنجز تحقيقاً جديداً لكتاب الأغاني في ٢٥ جزءاً, بمشاركة شيخ النقاد والمحققين إحسان ...
*الرواية التاريخية من منظور تقابلي قراءة نصيّة في - منتديات ستار تايمز أما طارق علي الذي اختار أسلوباً آخر في سرده للحوادث، فقد غلب عليه البحث بين ... أما الراوي في رواية.



لماذا أحرقنا السفن.....؟

الشخصية التاريخية و تجديد التراث عند زكريا تامر



د. أنوار بنيعيش

المغرب

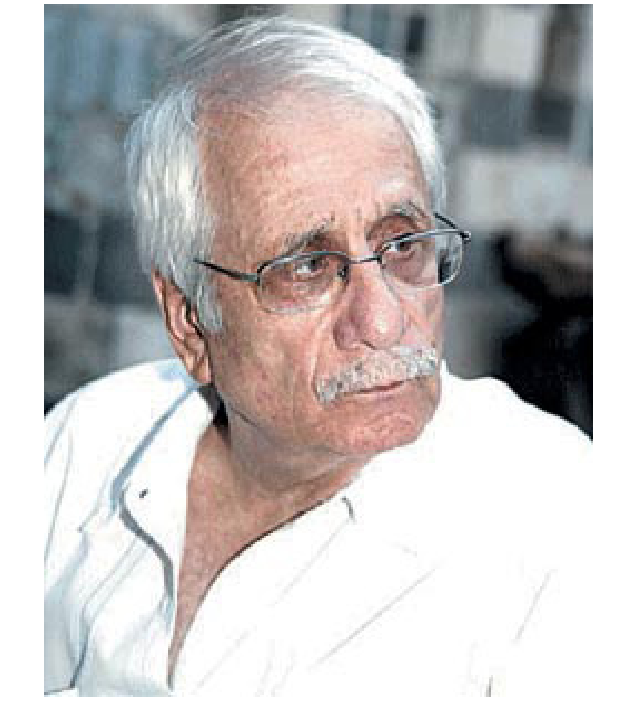
تقديم:
أثار التراث نقاشا هائلا في ثقافتنا العربية باعتبار قوة البنيات المرجعية التي تشدنا إليه دينية كانت أم حضارية، و باعتبار صدمتنا المزدوجة في الحاضر و المستقبل. لهذا كان تشبث البعض به بوصفه نقطة نجاح لا بد أن نستلهمها للخروج من أزماتنا المتتالية. و في المقابل رفضه آخرون بوصفه صخرة سيزيف التي ما فتئت تشدنا إلى الوراء على الدوام، و يتطلب استرجاعها في كل حين ثمنا باهظا ندفعه من مسيرتنا نحو التقدم و الحداثة. و في خضم هذا النقاش، لم يستسغ الكثير من المبدعين و الأدباء النظرتين معا: لم يرتاحوا إلى العودة الكلية إلى التراث، و ترك الحاضر في مصير فهم يتجاوز بعضه -إن لم نقل جله- العصرُ، و لا إلى إلغاء كم هائل من مكونات الهوية العربية من فكر و إبداع و عادات و تاريخ... واعين بأهمية المقاربة الحداثية لتراثنا في سبيل إثارة أسئلة التطور، و تحريك الواقع العربي الجامد، و محاولة تحقيق حلمنا المستمر بالنهضة على حد تعبير الجابري؛ ذلك أنَّ " اللحظة الراهنة في تاريخنا العربي الحديث لحظة نهضوية، مازلنا نحلم بالنهضة... و النهضة لا تنطلق من فراغ بل لا بد فيها من الانتظام في تراث.. و الشعوب لا تحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها بل بالانتظام في تراثها هي." و هذا ما نعثر عليه في بعض نصوص زكريا تامر القصصية، خاصة تلك المؤثثة لمجموعة الرعد حيث، تحضر شخصيتان تاريخيتان وازنتان



في تراثنا بزخم كبير في فضاءات معاصرة شأن عمر الخيام و طارق بن زياد .

فكيف بلور القاص السوري زكريا تامر نظرته الخاصة للتراث ؟ و ما هي الميكانيزمات الفنية التي استعان بها لخلق جسر تواصل بين الماضي و الحاضر؟ و إلى أي حد كانت الشخصية التاريخية بنية استعارية مسعفة فنيا و فكريا في نقل تصوراته الخاصة للواقع العربي في قالب فني حداثي يتجاوز الجماليات الكلاسيكية؟

للكاتب زكريا تامر مقدرة خاصة على استلهام التراث العربي ، و محاولة مساءلة لحظاته المضيئة من أجل التنبيه على اختلالات بالجملة عاشتها ـ و مازالت ــ المجتمعات العربية. لكن هذا الاستلهام يتخذ بعدا خاصا في بعض نصوص الكاتب، حيث يصر زكريا تامر على استدعاء الشخصيات التاريخية و إغماسها في الواقع المعاصر بتقنيات عديدة تجمع بين السخرية اللاذعة و الكوميديا السوداء الناجمة عن تناقضات يستعصي استيعابها، و بين العزل الذي يحاصر الشخصية، و يجعل تأثيرها في أحداث الحكاية يتقلص سطحيا إلى ما يشبه الاستسلام الكلي لقوة جمعية ضاغطة تستنزف طاقاتها، و تمنعها من الحركة في الاتجاه الإيجابي.



و هنا يكتسي القص بعداً تراجيديا يمارس ما أسماه أرسطو بالتطهير ، حيث النهاية الباعثة على الشفقة و غير المستحقة للبطل التراجيدي الذي يحارب قوة عاتية من الجهل و التخلف و العبثية المفرطة. و لهذه البنية انعكاساتها الفنية و الجمالية على لغة القص و آلية تسريد (من السرد) الحدث التاريخي، و نزع فتيل الواقعية عنه من أجل إكسابه تلوينا جماليا متفردا يرفع عنه شبهة الواقعية السطحية و الخطابية المباشِرة.

يراهن زكريا تامر في نصوصه على الشخصية التاريخية باعتبارها شاهدا على حدث أو إنجاز هام في التاريخ العربي و الإسلامي، فيختارها من قامات لها ثقلها الكبير في لحظات هامة من واقع الأمة العربية؛ فمثلا في نص "الذي أحرق السفن" يستدعي الكاتب شخصية طارق بن زياد الفاتح العظيم الذي أدخَل الإسلام إلى أجزاء كبيرة من شبه الجزيرة الإيبيرية، و مَكَّن المسلمين من نقل إشعاعهم الحضاري إلى الشمال لقرون طويلة. غير أن الكاتب ينزع عن هذه الشخصية قوتها و فعاليتها التاريخية، ليجعلها عرضة لإكراهات واقع لا يستجيب لأهميتها، و لا يستوعب إسهامها الجبار في تغيير مجرى التاريخ؛ فطارق بن زياد الفاتح يصبح مجرما مدانا بتهمة الخيانة و تبديد أموال الدولة و التواطؤ مع العدو. و من هنا يأتي صوت المحقق متحديا منطق التاريخ :

" طارق بن زياد...أنت متهم بتبديد أموال الدولة "

و مغالطا الحقائق بصورة تدعو للاستغراب:

" من الذي استفاد من حرق السفن؟ لا أحد سوى العدو."

يستغل الكاتب زكريا تامر الحدث التاريخي الشهير و هو إحراق السفن، من أجل توريط الشخصية في أحداث مأساوية لا تتماشى مع قامتها التاريخية و مع إنجازتها، فتبدأ بمشهد الاعتقال المهين الذي لم يستسغه و لم يتقبله طارق بن زياد و حاول مقاومته لكن رجال الشرطة هاجموه و شرعوا "يضربونه بقسوة و تشف حتى ارغموه على الكف عن المقاومة و تهاوى أرضا يغمره الخجل و الدم." ثم يتم الانتقال إلى الاستجواب ، فتزداد مأساة الشخصية عمقا، لتنتهي القصة بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد الذي يكون قد قضى قبل ذلك في زنزانته.

إن اختيار هذا المسار الضيق و الحتمي في الأحداث يجعل النص يختزل الوقائع إلى أقصى حد ممكن، حيث تسير الأحداث في منحى واحد مألوف في الأنظمة القمعية التي تعتبر ثلاثية الاعتقال و الاستجواب و الإعدام حصنها الرئيس الذي يحميها من التمرد و الثورة.

و في ثنايا هذه المراحل الثلاث لا ترد إلا إشارات خاطفة إلى هوية طارق بن زياد، و حيثيات التهمة التي تلصق به، و وضعية هذه الشخصية التاريخية التي يتم انتزاعها من زمن فتح الأندلس في القرن الثامن ميلادي إلى محيط يدل على العصر الحاضر في القرن العشرين؛ فنص زكريا تامر يترك العديد من الفراغات و البياضات التي تحتاج إلى ملء، لينطبق عليه فعلا تصور "أمبرتو إيكو" حول النص السردي الجيد باعتباره " آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها." حيث يتطلب كسل النص رفع وتيرة اجتهاد القارئ و تحليلاته، فيفهم من هذا الاقتضاب و السرعة في تناول وضعية طارق بن زياد رغبة الكاتب في تغريب الشخصية التاريخية، و إخراجها من بيئتها التي كانت تمنحها القوة و الهيمنة، و

إنزالها في محيط عازل لها ثقافيا و حضاريا. هكذا تبدأ قصة الذي أحرق السفن بطارق بن زياد و هو يتجول ليلا و قد هدَّهُ التعب، وأثرت فيه الشيخوخة قبل أن يمسك به رجال الشرطة .
إن اختيار شخصية من هذه المرحلة إشارة إلى وضع مختل سواء في العصر الحاضر أو في زمن الفتح، فلا ننسى أن طارق بن زياد في مصادر تاريخية كثيرة عانى من الإهمال، و بخس حقه بسبب حسابات سياسية، و لا شك أن التفاتة إلى هذه الشخصية بالذات التي لم توفَّ ما تستحقه من التقدير والاحترام يحمل نبرات إدانة متعددة المستويات مُطردة عكسيا من حيث ظهورها مع التسلسل التاريخي والبنية الخطية للأحداث:
ففي المستوى الأول، تدين القصة همجية السلطة القمعية التي لا تستوعب الإنجازات، وترفض التروي في كشف الحقائق و تقليب الوقائع من جميع الأوجه و الأدلة لبناء رأي رصين، و تقييم الأشخاص و الأعمال البطولية؛ فيتحول بطل تاريخي خاض آلاف المعارك و انتصر في معظمها إلى خائن يستحق العقوبة، و تستحيل خطة حربية قلبت الموازين إلى إهدار للمال. بينما الذين لم يعرفوا طعم الحرب يصبحون أصحاب السلطة. و من خلال رؤيتهم التي حجبتها المكاتب الفخمة، و الكراسي الوثيرة و الحياة اللاهية العابثة، تتبدى الحقيقة الوحيدة المعترف بها رسميا.
أما المستوى الثاني فهو مرتبط بتقييمات مريبة عرفتها الكثير من الإنجازات والبطولات في عصور تحقيقها، وكأن زكريا تامر يريد أن ينسبه إلى ثقافة التجاهل وتغليب المصالح الشخصية ـــ وما يرتبط بها من رؤى سياسية ضيقة ـــ على مصلحة أمة ثقافة ودينا و تاريخا.
إن طارق بن زياد وهو يتعرض للإهمال وسوء الفهم والتقدير في الحاضر، ليس إلا نتاج إهمال سابق تعرض له في أوج انتصاراته، ونكران مؤلم قوبل به لدى الخليفة الذي طلب منه أن يتوقف عن الزحف العسكري والتغلغل في بلاد أوروبا ولنشر الدين الإسلامي، بعلة ظاهرها حماية المسلمين من التغرير بهم في أراض مجهولة بعيدة، وباطنها الخوف من استقطاب هذا القائد الجديد إعجاب الرعية والاستقلال بشؤون بالحكم دونه في أفريقيا والأجزاء المفتوحة من أوروبا .
وبين المستويين هناك جسر دلالي يمكننا من إدراك القصد من هذا الربط، و التنقل بين مرحلتين مختلفتين تفصلهما عشرة قرون؛ فالبطل (طارق بن زياد) في الحالتين يتعرض لشتى أنواع الإهمال وسوء الفهم، وإذا كانت الهزيمة والإنكار النفسي هما مآل المجتمع العربي في الحاضر، فلأننا لم نحسن استيعاب انتصاراتنا ، ولم نقدر أبطالنا حق قدرهم. فكان المآل أن انطفأت هذه الشموع إلى غير رجعة، و أُبْنَا إلى ظلام أشد حلكة من ظلام الجهل الذي تخبطت فيه القبائل العربية المتناحرة قبل الإسلام، ليكون البعد التاريخي حاسماً في نظر "زكريا تامر" في تشكيل الواقع المعاصر، فالأخطاء التي ترتكب ولا يتم تصحيحها، أو معالجتها في حينها تتراكم لتخلق سدًّا منيعاً بين المجتمع وبين التقدم، وتحدث شرخاً لا يلتئم مع مرور الأيام، حيث " تقنع زكريا بطارق بن زياد كي يسلط الضوء على مأساة العصر الحديث بواقعة السياسي المستبد وبيروقراطيته القاتلة، فخرج طارق بن زياد من قبره كي يعترض على فساد المجتمع والسلطة والإدارة."
يلامس زكريا تامر في استفادته من التراث أكثر من هدف –إذن- فلا يأتي استثمار شخصياته فقط لتمجيد واقع ماضوي جميل يضاد حاضر متدنٍّ قيميا و قاتم. وإنما يوظف الكاتب التراث بنظرة تكاد تخلو من التقديس الأعمى، حيث الإشارات المتكررة إلى نقاط مضيئة لكنها جدلية على مستوى تقييمها، وتلقيها في زمنها، وفي عصرنا الحاضر؛ إنها قراءة انتقاديه لفكر ولبنية عقل لا يستوعب انتصاراته و لا يحتضنها نظراً إلى أهميتها ، بل يسعى إلى رفضها أوالتشكيك في قيمتها إذا لم تصدر من ذات مُقَيِّمِها، وبذا تكون قد استطوننتا عقليةٌ ذاتية منبعها فكر قبليّ رافض لسيرورة التاريخ ومنطقه القائم على الخطية والسببية ، وأن الأمجاد والانتصارات لا تستمر ولا تتنامى ، وتثمر أمجاداً أخرى ، إلا إذا قوبلت بفهم دقيق، وحداثي لها على حد رأي محمد عابد الجابري.
أسلوبيا يوصل الكاتب زكريا تامر هذه الأفكار، عبر بنيات اللغة الساخرة التي تنتمي إلى الكوميديا السوداء في معظمها عبر مفارقات لها تأثير مزدوج: يتجلى الأولى في التعبير عن الرفض والانتقاد الصارخ لوضع في منتهى الغرابة والإزعاج، حيث يطالب البطل القائد العظيم طارق بن زياد ببطاقة الهوية، ويتهم، وهو المنتصر الذي خاض آلاف المعارك، بتهمة الخيانة. وتعتبر عملية إغراق السفن تبديداً لأموال الدولة(المفارقة تتجلى هنا أيضاً فيما جنته الدولة الإسلامية آنذاك والقرون طويلة من أموال بدأت بالغنائم، فالخراج وأموال الزكوات، والضرائب والمكوس). كما تظهر هذه السمة الساخرة في نهاية النص بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد كنوع من التنبيه على عبثية راكمتها الأنظمة القمعية العربية في تعاملها مع الوقائع، و تقديسها لطقسية جوفاء تتلاقى مع إصرار على فرض هيمنة الدولة و ضغوطاتها على المجتمع و لو بطريقة تفتقد إلى الموضوعية و تُفرغ من كل بنية منطقية ؛ فمشهد الإعدام الذي يروم ترهيب الآخرين أهم بكثير من عملية الإعدام نفسه.
كما ينهي النص بالتماس فيه الكثير من السخرية، قدر من المباشرة يعزز هذه الإشارات إلى القمع و المحاصرة التي يتعرض لها المواطن العربي:

"من مواطن مثالي:
الى السيد مدير الشرطة:
خضوعا لأوامركم، أرجو السماح لي أن أموت."
لقد حافظ القالب القصصي في نص زكريا تامر على حيويته، و طاقته الهائلة في استقطاب القارئ عبر مساءلة مزدوجة للحاضر و الماضي، فيتجسد التراث في بنية فكرية فقدت بوصلتها في فهم الأحداث و استيعابها و ووزنها بشكل سليم، ليكون النص القصصي باعثا على التساؤل و معاودة التفكير في ماضينا لا لبخسه حقه أو نبذه، و لا لتقديسه و تنزيهه، بل لإدراكه بنظرة منطقية دقيقة فيها وعي بأمجادنا العربية و الإسلامية، و رصد ما اعترى تقييمنا لها في القديم و الحاضر على حد سواء من اختلالات و انحرافات كانت سببا في تدهورنا على جميع الأصعدة، و كأن زكريا تامر يتساءل ضمنيا من خلال ثنايا النص بصورة فيها الكثير من المرارة: لماذا نحرق سفن الأمان، و نحن نفتقد إلى الروح التي أهلت طارقا بن زياد و جنوده لفتح الأندلس؟ لماذا نقطع طريق العودة إذا لم نكن

زكريا تامر
الأعمال القصصية
الرعد







إحراجات التّرجمة في الشّعر المغاربي أو جدل الوحدة والاِختلاف

حاتم النّقاطي
تونس

إنّ الشّعر هو هذا العلم الذي لا تدرّس كتابته ولا مجالات ترجمته.
إنّنا نعلم أنّ "الشّعر كلام موزون ومقفّى" أو هو كان كذلك ونحن نعلم أنّ تعريفه اليوم أصبح محرجا يتداخل فيه موزونه بنثره ويتلاشى سمعيّه بظهور بصريّة وجوده.
ونحن نعلم أيضا أنّ مجال ترجمة الشّعر التّونسيّ أو المغاربيّ أو الشّعر العربيّ الحديث عامّة لا يخضع إلى تعليم مسبق. صحيح أنّ دراسة التّرجمة ممكنة داخل المعاهد الثّانويّة وداخل أقسام اللغات بالجامعات ولكنّنا لا نعرف إطلاقا وجود معاهد أو كليّات تدرّس كيفيّة ترجمة الشّعر عامّة. إنّنا أمام تطوّر واضح للكتابة الشّعريّة التّونسيّة والمغاربيّة والعربيّة (١) ولكنّ "الشّعر" كتابة ومفهوما وترجمة ظلّ معضلة.
لقد اعتبر "هيدقر" الشّعر مسكن الوجود كما اعتبر "مالارميه" هذا الموجود اللّفظيّ السّمعيّ والبصريّ أيضا لغة عليا ولعلّ العرب كان لديهم أول الكلام حتّى أضحى معرّفهم بين الأمم.
واليوم في عصر الميلتيميديا : أين نحن من الشّعر؟ وأين نحن من تلك الأمم؟ وإلى أين نسعى بنصوصنا ؟ إنّ الشّعر المغاربي تطوّرت تجاربه من جيل إلى جيل ويظهر عمق هذا البعد من خلال تطوّر عدد الإصدارات الشّعريّة منذ ثمانينات القرن الماضي(٢) وهو ما انعكس على النص والقراءة في آن.
وقد تكون ترجمة الشّعر المغاربي صورة أخرى من صور تطوير علاقة هذا النّصّ بذاته وبالقراءة في آن.
فماهي إحراجات ترجمة الشّعر المغاربي ؟
وما الذي يمكن أن نفكّر فيه من إمكانات عمل فعليّ لتطوير العلاقة بين النصّ من جهة وحركة التّرجمة من جهة ثانية لتأسيس

تقارب ضروريّ بين القراءة والنّصّ ؟

I- **إحراجات ترجمة الشعر المغاربي** :

١) **إحراجات النص / إحراجات الانتماء : معيقات الداخل**.

أ/ في وفاء اللغة لذاتها :

إذا كانت ترجمة النّصّ الشّعريّ المغاربيّ من لغته الأصليّة أي اللّغة العربيّة الفصحى إلى اللّغة الثّانية – الفرنسيّة – أو الإنكليزية أو الألمانيّة ... – عمليّا ممكنة فإنّ ما تشهده هذه الأقطار العربيّة من تعدّد لمكتوبها الشّعريّ يظلّ صورة من صور الاستفهام.

ففي البلاد التّونسيّة نجد الكتابة الشّعريّة تتوزّع بين اللّغة العربيّة واللّهجة العاميّة أي الدّارجة واللّغة الفرنسيّة (٣).

ب/ المقدس : الموجود والممكن.

إنّها صعوبة تحديد الشّعر في غير ثقافته بحكم خضوع المداليل إلى مرجعيّات مقدّسة داخل ثقافتها العربيّة فإسم "محمّد" علم يترجم إلى "Mohamed" ولكن هل يستطيع المتلقّي في حضارة الغرب أن يفهم عمق ارتباط هذا الملفوظ الدّال بمعناه ؟ ذاك هو سؤال المقدّس في التّرجمة بين الوجود والإمكان أو بين الوجود والاستحالة.

ج/ اللفظ والشّعرية :

"يقول العديد من المختصّين إنّ ترجمة الشّعر مستحيلة "فجاكوبسون" مثلا يقول: إنّ المعادلات اللّفظيّة في الشّعر تكوّن بنية الأسس من أجل وحدة النّصّ. ومن أجل هذه الغاية فإنّه من المستحيل ترجمة الشّعر" فهل هي صعوبة نقل المعنى المحدّد في لغة الأصل إلى معنى ممكن في لغة الهدف ؟

إنّ الشّعر تظلّ روحه قائمة في بلاغة كلماته ومعانيه ولذلك كان الشّعر غير كلماته إنّه ما به يستمتع السّامع أي هو شعريّة الأثر.

ولعلّ نقل الشّعر يفقد شعريّة هذا المعنى الأوّل بحكم اختلاف وقع الكلمات على السّامع الجديد من ناحية ولأنّ تركيب الجمل وأبعاد معانيها هو ذاته يختلف من لغة الأصل إلى لغة الهدف من ناحية أخرى.

٢) **إحراجات النص / إحراجات الواقع** :

أ/ في غياب النسب المائوية للشعر المترجم :

إنّ الباحث في مجال ترجمة الشّعر التّونسيّ خاصّة والمغربيّ عامّة يفاجأ بغياب نسب مبيّنة للنّصوص المترجمة لأصحابها مثلما يكتشف غياب تطوّر هذه النّسب من سنة إلى أخرى.

ولعلّ هذا الأمر يعتبر أمرا محرجا :

فهل يعقل أن يغيّب الباحث هذا التّواصل الممكن مع المدوّنة الشّعريّة ضمن مقارنة المنجز بالمستبعد؟

وكيف يمكن لعمله أن يكون ذا جدوى حقيقيّة خارج هذا الوعي المقارن بين ما كان أنجز وماهو منتظر ؟

قد تكون التّرجمة عندئذ عملا للمنجز خارج كلّ وعي ببرنامج يفتح آفاق النّصوص الشّعريّة من سنة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل.

إنّ غياب هذه النّسب لا يمكن أن نفهمه إلا ذاك التّعامل العشوائيّ مع "الكمّ" الشّعريّ فيكون الاختيار للنّصوص المترجمة صورة ذوقيّة تفتقر لأيّ دقّة علميّة.

لعلّه جدل بين المنجز من الشّعر من جهة وبين الممكن إنجازه من جهة أخرى في غياب كلّ دقّة وتخطيط في التوجّه.

إنّ النّصّ الشّعريّ المغاربيّ لا يتحرّك في أفق اللّغة والذّائقة فحسب بل هو أيضا رهين واقع ثقافي واجتماعي وسياسيّ.

ب/ اختلاف مناهج التعليم :

إنّ الاختلاف بين مناهج التّعليم في الأقطار العربيّة يعتبر



محمد بينيس

معضلة أساسيّة ذلك أنّ مثل هذه المفارقات في مستوى البرمجة والتصوّرات والرّهانات تنعكس على الوعي الثّقافيّ بالنّصّ الشّعريّ المغاربيّ في مستوى الإنتاج والتّرجمة والتلقّي(٤) .

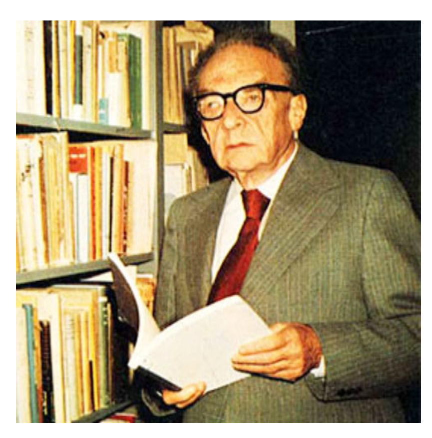
ج/ اختلاف المتلقي :

إنّ الاختلاف القائم بين الحضارات ينعكس ضرورة على الوعي بالنّصّ الشّعريّ فمن جهة هناك نصّ أصليّ يحمل وعيا ثقافيّا يمتاز بتداخل ماهو معرفي بماهو أسطوريّ ومن جهة ثانية لدينا نصّ جديد مكتوب بلغة أخرى حضارتها غارقة في المعقول ومنتجاته.

إنّ المتلقّي للنّصّ الشّعريّ سواء أكان في ثقافة النّصّ الأصلي (العربيّة) أو النّصّ – الهدف – cible – (الفرنسي أو الإنكليزي...) يعاني من استفهام ضروريّ حول المعنى ممّا يجعل التّأويل قائما على معاناة المعنى(٥) .

فاللّغة العربيّة لها خصوصيّتها الحضاريّة ذلك أنّ الدّال signifiant لا يخرج عن مدلول signifié يتحدّد من خلال ثقافة أصليّة فكان تباعا لذلك مجال المعنى محصورا في أبعاد ثقافيّة خصوصيّة.

"هذا الفعل التّدميريّ يهيّئ للقارئ حضرته فهو الّذي يعيد



جاكوبسن

تركيب المتتالية – المتتاليات بنفسه يعيد تكوين النص فيما يعيد النّصّ تكوين جسده رؤيته للعالم.
من هنا تكون القراءة إبداعا وتأسيسا لعالم لحساسيّة مغايرين لهما اشتهاء المواجهة(٦)".

II- **الشّعر المغاربي "النّحن" و "الآخر" والإمكان** :

إنّ معوّقات الشّعر المغاربي في مستوى التّرجمة تفترض التّفكير في تطوير علاقتنا به وذلك بـ:

١- تكثيف الندوات والملتقيات المهتمّة بالشّعر المغاربي وتحديدا تلك الّتي تهتم بالتّرجمة ودعوة المختصين للمشاركة فيها.

٢- دعوة وزارات التّربية والتّعليم في الأقطار العربيّة إلى الاهتمام أكثر بتدريس مادّة التّرجمة في المعاهد الثانويّة وبأقسام الاختصاص بالتّعليم العالي.

٣- التّفكير في تأسيس مركز مغاربي للتّرجمة (٧) يهتمّ بالنّظر في نصوص المبدعين المغاربيين في مستوى التّجارب الشّعريّة من مختلف الأجيال الشّعريّة.

٤- تأسيس جائزة مغاربيّة سنويّة تهتمّ بترجمة الشّعر المغاربي

٥- تكثيف الاهتمام بالشّعر المغاربيّ من قبل المراكز الثّقافيّة الأجنبيّة (الألمانيّة والإيطاليّة والانكليزية والفرنسيّة خاصّة) وذلك بتبنّيها مشاريع ترجمات وملتقيات ثقافيّة وأكاديميّة تطوّر علاقتها بالنّصّ الأصلي.

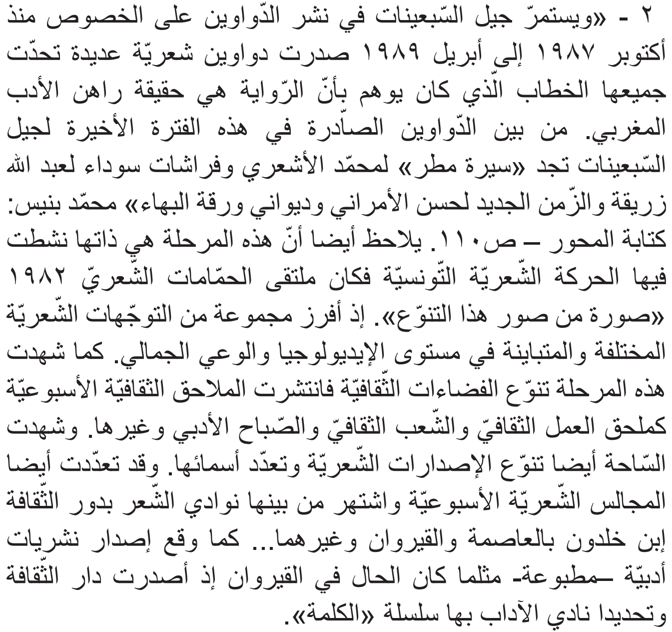
٦- دعوة الهيئات الثّقافيّة وأساسا اتحادات الكتاب بدول المغرب العربي للاهتمام بترجمة الأعمال الشّعريّة الحديثة(٨) وتنظيم ملتقيات وندوات لهذا الصّدد.

كما نؤكّد على ضرورة تأسيس وحدة خاصّة بالتّرجمة داخل كل اتحاد للكتاب بهذه الدّول المغاربيّة.

الاحالات

١ - المقصود هنا تطوّر الكتابة الشّعريّة من الكتابة الكلاسيكيّة – بيت وعجز – إلى ظهور القصيدة الحديثة المعتمدة على السّطر الشّعري وتنوّع البحور داخل القصيدة الواحدة. وكذلك ظهور قصيدة النّثر تلك التي غيّرت إيقاع الكتابة الشّعريّة وصولا إلى القصيدة البصريّة مع أدونيس شرقا ومحمّد بنيس في المغرب الأقصى والطاهر الهمّامي في تونس في بعض قصائده.

راجع : محمّد بنيس : في اتجاه صوتك العمودي.
أدونيس : مفرد بصيغة الجمع
الطاهر الهمّامي : الحصار



٢ - «ويستمرّ جيل السّبعينات في نشر الدّواوين على الخصوص منذ أكتوبر ١٩٨٧ إلى أبريل ١٩٨٩ صدرت دواوين شعريّة عديدة تحدّت جميعها الخطاب الّذي كان يوهم بأنّ الرّواية هي حقيقة راهن الأدب المغربي. من بين الدّواوين الصّادرة في هذه الفترة الأخيرة لجيل السّبعينات تجد «سيرة مطر» لمحمّد الأشعري وفراشات سوداء لعبد الله زريقة والزّمن الجديد لحسن الأمراني وديواني ورقة البهاء» محمّد بنيس: كتابة المحور – ص.١١٠. يلاحظ أيضا أنّ هذه المرحلة هي ذاتها نشطت فيها الحركة الشّعريّة التّونسيّة فكان ملتقى الحمّامات الشّعريّ ١٩٨٢ «صورة من صور هذا التنوّع». إذ أفرز مجموعة من التوجّهات الشّعريّة المختلفة والمتباينة في مستوى الإيديولوجيا والوعي الجمالي. كما شهدت هذه المرحلة تنوّع الفضاءات الثّقافيّة فانتشرت الملاحق الثقافيّة الأسبوعيّة كملحق العمل الثقافيّ والشّعب الثقافيّ والصّباح الأدبي وغيرها. وشهدت السّاحة أيضا تنوّع الإصدارات الشّعريّة وتعدّد أسمائها. وقد تعدّدت أيضا المجالس الشّعريّة الأسبوعيّة واشتهر من بينها نوادي الشّعر بدور الثّقافة إبن خلدون بالعاصمة والقيروان وغيرهما... كما وقع إصدار نشريات أدبيّة –مطبوعة- مثلما كان الحال في القيروان إذ أصدرت دار الثّقافة وتحديدا نادي الآداب بها سلسلة «الكلمة».

٣- هل يحقّ لنا اتخاذ لغة واحدة كأصل (العربيّة الفصحى) منطلقا للتّرجمة والحال أنّ باقي أقطار المغرب العربي تتنوّع اللّهجات واللّغات داخلها فبالإضافة إلى الفرنسيّة والعربيّة نجد – القبائل والموزابيت والتوارق والشلحة (بالجزائر) – وفي (المغرب) نجد –الشلوح- والتومازيغ – والزناسني. وفي (ليبيا) نجد – النفوسا – وفي (موريطانيا) نجد - الزّناق – والتّوماشاك-. وهذا الأمر على تنوّعه فإنّه يؤسّس إحراج اختيار اللغة «الأصل» واللغة الهدف. كما أنّنا نلاحظ أيضا أنّ الشّعر المكتوب باللغة الدّارجة يحظى هو ذاته بمتلقّي شعبي. فأغنية «جاري يا حمّودة» لأحمد حمزة المغنّي التّونسي أو أغنية «يسلّم عليك العقل» للفنّان الليبي «محمّد حسن» تشهدان أرضيّة متّسعة للتّلقّي.

- «De nombreux spécialistes disent que la traduc-tion de la poésie est impossible. Jakobson dit par exemple que, dans la poésie, les équations ver-bales constituent le système de base pour la struc-ture du texte. Et pour cette raison, il est impossible de traduire la poésie».
Rania Samara: la poésie d›une traduction à l›autre. - in: Traduire la langue Traduire la culture - p 306

٤ - نلاحظ أنّ هناك اختلافا واضحا في مناهج التّدريس بين الأقطار العربيّة إذ لا يوجد أيّ كتاب موحّد بينها في تدريس أيّ مادّة أدبيّة أو علميّة في أيّ مرحلة أو أيّ مستوى من مستويات التعليم أو من مراحله المختلفة وهذا الأمر يعتبر إحراجا هامّا ينعكس ضرورة على الوعي بالنّص والتلقّي في آن.

٥ - إذا كان التأويل هو قدر كلّ نصّ «إنّ القراءة معنى وتأويل» «بول ريكور» فإنّ التّأويل في هذا النّصّ المترجم يذهب أبعد من القراءات المعتادة لأنّه يضعنا أمام تشكّلات أبعد للمعنى لاختلاف أبعاد اللغة والحضارة والتّاريخ.

٦ - محمّد بنيس : بيان الكتابة – البيانات ص١١٠.
٧ - إنّ تأسيس مركز وطني للتّرجمة بتونس -٢٠٠٧- يمكن أن يكون خطوة جادّة نحو الوعي بالنّصّ الشّعريّ شريطة أن يهتمّ القائمون عليه بالاهتمام بترجمة الشّعر التّونسيّ والتوسّع في الاختيار حتّى لا يكون «كوّة» لا تفي حاجتنا للاتصال بالآخر.
٨ - لقد حاول اتّحاد الكتاب التّونسيين في خطوة جادّة التّعريف بالشعر التونسي وذلك بترجمة منتخبات منه ولكن هذه المحاولة ظلّت محدودة جدّا لأنّها لم تتبع بخطوات مصاحبة تعطي لهذه العمليّة فاعلية أشد كتوسيع مختارات بعض الأسماء أو عقد ندوات حول هذه التّرجمة وأبعادها – راجع عثمان بن طالب أنطولوجيا الشعر التونسي – الجزء الأول بالفرنسية منشورات إتحاد الكتاب التونسيين ٢٠٠٣.
راجع أيضا :
محمّد القاضي : أنطولوجيا الشّعر التّونسي – الجزء الثّاني بالفرنسيّة – منشورات اتّحاد الكتّاب التّونسيين ٢٠٠٣.

الهوامش :

١- محمّد بنيس: في اتجاه صوتك العمودي – مجموعة شعريّة – سلسلة الثّقافة الجديدة الدّار البيضاء – ١٩٨٠.
٢- محمّد بنيس : كتابة المحو دار توبقال للنّشر- الدار البيضاء ١٩٩٤
٣- محمّد بنيس : بيان الكتابة – البيانات (أدونيس – أمين صالح – محمّد بنيس – قاسم حدّاد) تقديم محمّد لطفي اليوسفي – دار سراس للنّشر – تونس ١٩٩٥
٤- أدونيس : مفرد بصيغة الجمع مجموعة شعريّة دار العودة بيروت ١٩٧٧
٥- الطّاهر الهمّامي – الحصار – مجموعة شعريّة – الدّار التّونسية للنّشر الطبعة الثانية ١٩٨٦.
٦- Jean – René Ladmiral : Traduire théorèmes pour la traduction Gallimard 1994.
Traduire la langue Traduire la culture: Institut français de coopération.
7- Rencontres linguistiques méditerranéennes Sud Editions – Maisonneuve et Larose 2003.
8- A.J. Greimas : sémantique structurale. Larousse Paris 1972.





الترجمة : الجسر الذي لاغنى عنه



علي عبد الأمير صالح

العراق

الترجمة نشاط إنساني لا غنى عنه ، ففي عالمنا الواسع تعددية لغوية وثقافية ومعرفية هائلة ، وفي كل لغةٍ من اللغات ثروات وكنوز أدبية وفكرية ومعرفية من مصلحتنا كجنس بشري أن نطّلع عليها ، ونستفيد منها ؛ وهذا يُحتّم ظهور نشاطات ترجمية بين اللغات المختلفة ، لأن الترجمة هي القناة الرئيسة للتواصل والتبادل الثقافي بين الشعوب والأمم .

تُعدُّ الترجمة من أقدم المهن التي مارسها الإنسان ، وهي تعود إلى عهودٍ غابرة منذ أن غضب الله من غرور الإنسان ، فهدم برج بابل وبلبل ألسنة البشر ، وبات من المستحيل أن يفهم المرء ما يقوله الآخر الذي يعيش معه ، وإلى جانبه .

إن هدف الترجمة هو توسيع مقروئية نصٍ أو كتابٍ نعتقد أنه على درجةٍ عاليةٍ من الأهمية ، بحيث يدور في أذهاننا أنه يستحق القراءة في (اللغة الهدف) .

تقول سوزان سونتاج : " تنظر الآداب العالمية إلى الترجمة بوصفها جهاز الدوران ، الذي تمكنت بواسطته شعوب الأرض أن تتعرّف على أحدها الآخر ، وأن يفهم كل شعب الشعوب الأخرى ، وأن يحاورها ويتعايش معها . "

ويقول امبرتو إيكو : " إن الترجمة عملية تفاوض مستمرة ، إذ يتحتم على المترجم أن يتفاوض مع شبح مؤلف هو في أغلب الأحيان غير موجود ، ومع الحضور المهيمن للنص المصدر (الأصل) ، ومع الصورة التي لا تزال غير محددة للقارئ الذي يترجم له ، وأحياناً ، عليه أن يتفاوض مع الناشر ، ناهيك عن فهم المترجم للسياق التاريخي والإطار الحضاري الذي أوجد النص ، إلى جانب حوارات ذهنية مستفيضة يخوضها المترجم مع الثقافة التي أنتجت النص الأصل ، وكذلك مع الثقافة التي سيذهب إليها النص المترجَم . "

لا ريب ، إن الترجمة ، لاسيما الترجمة الأدبية ، مهمة أخلاقية من شأنها أن تقوّي وتعزز مكانة الأدب ودوره في إثراء حياة الإنسان وتعميق وعيه الفكري والمعرفي وصقل ذائقته الجمالية . أو بكلمة أخرى ، تهدف الترجمة الأدبية إلى توسيع مشاركاتنا





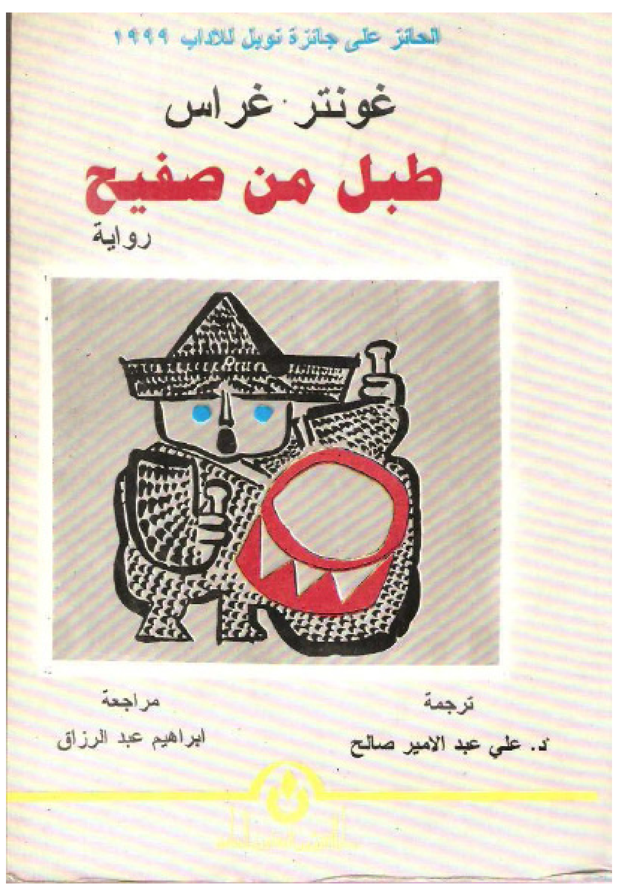
الوجدانية ، وإلى تربية العقل والقلب معاً ، ناهيك عن اكتساب الوعي وتعميقه بأن هناك أناساً آخرين يعيشون على سطح كوكبنا ، إنهم مختلفون عنا حتماً ، إلا أننا نستطيع أن نتعرّف إليهم ، ونحاورهم ، ونفهمهم ، لأن العدو هو الذي لا تعرفه ولا تفهمه ، كما تقول ناتالي حنظل .

إننا نعتقد أن القراءة الجادة والعميقة والمتأنية للنص الأجنبي هي المرحلة الأساسية في عملية الترجمة ، والمترجم الجيد مطالب بأن يفهم النص أولاً ثم يفسره للقارئ العربي ، ولعله يضع غالباً بعض الهوامش لإضاءة النص وإيضاح ما خفي على القارئ ، مع أن من حق الأخير أن يقرأه كما يشاء . إن المترجم الجيد هو الذي يصل إلى أبعد من كلمات النص الأصلي ، إنه يرى ما لا يراه القارئ العادي ، إنه يريد لنصه الجديد أن يحيا في لغةٍ جديدة ، وأن يقرأه أناس ينتمون إلى خلفية ثقافية واجتماعية ودينية وعرقية وأيديولوجية مختلفة ، ولعلهم يقرؤونه في سياقٍ زمني وتاريخي آخر يختلف عن سياق إنتاج النص الأصلي .

ومما لا شك فيه إن كل تخلف أو تقاعس على صعيد الترجمة يعني بالضرورة تأخراً أو تقاعساً على صعيد التواصل الثقافي ، يؤدي إلى حرمان المجتمع المتقاعس من فرص الإطلاع على الثقافات الأخرى والاستفادة منها في إغناء ثقافته وتطويرها ، وتكون النتيجة الحتمية لذلك تأخر الثقافة التي يتقاعس أهلها في مضمار الترجمة وتخلفهم عن ركب الثقافة العالمي.. ولئن كانت عواقب العزلة الثقافية سيئة في العهود التاريخية القديمة ، فإن تلك العواقب قد أصبحت خطيرةً في هذا العصر الذي يتغير فيه العـالم إلى " قرية كونية " ..

وربما يتساءل المرء : هل الترجمة وليدة حاجة ماسة ؟ يمكن الإجابة عن ذلك بنعم ولا في آن واحد فالبشر تواقون إلى المشاركة في المتعة والفكر والإشراق التي يحتويها كتاب بلغة لا يصلها الآخرون .. فلنتصور حال الحداثة لو لم تتوفرْ كتب كيركغارد إلا باللغة الدنماركية، ولو اقتصرت كتب ابسن على مَن يُحسن اللغة النرويجية ، ولو بقي ماركس وفرويد حبيسي اللغة الألمانية .. والشيء نفسه يمكن أن يقال حول مؤلفات شكسبير ، وتولستوي وغابرييل ماركيز وسرفانتس ومئات غيرهم من المؤلفين كُتاباً وشعراء ومسرحيين ومفكرين وفلاسفة وعلماء اقتصاد وسياسة وقانون وأنثروبولوجيا ونقاداً وعلماء اتصالات وفيزياء وكيمياء ... الخ.

وكثيراً ما يلجأ كبار الكتاب إلى الترجمة للتعبير عن آرائهم أو إيضاحها للشعوب الأخرى كما في ترجمة بوب لهوميروس، وترجمة بودلير لأدغار ألن بو ، وترجمة مارسيل بروست لأعمال راسكين.. كما يمكن استغلال الترجمة في التعبير غير المباشر عن مشاعر وآراء ليس بإمكان المترجم أن يفصح عنها جهاراً باسمه في ظرف معين بسبب الرقابة على النشر كما حدث في ترجمة باسترناك لمسرحيات شكسبير .. ومن خلال الترجمة يمكن للكاتب أن يُوصل للناس ما هو موجود فعلاً من دون أن يلاحظ عليهم ذلك ، ومثال ذلك الترجمات التي قام بها درايدن عن اللاتينية وترجمات ريلكه المتنوعة عن الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية .



إن مهمة المترجم أبعد ما تكون عن إحلال لغة محل أخرى .. إنه بفضل ما يتمتع به من موهبة أدبية ، يقوم بتفسير هذه العناصر في ضوء الظرف الجديد وتحويلها إلى نص مولد . على النص الجديد أن يكون مقابلاً equivalent للنص الأصلي وليس نسخة طبق الأصل منه.

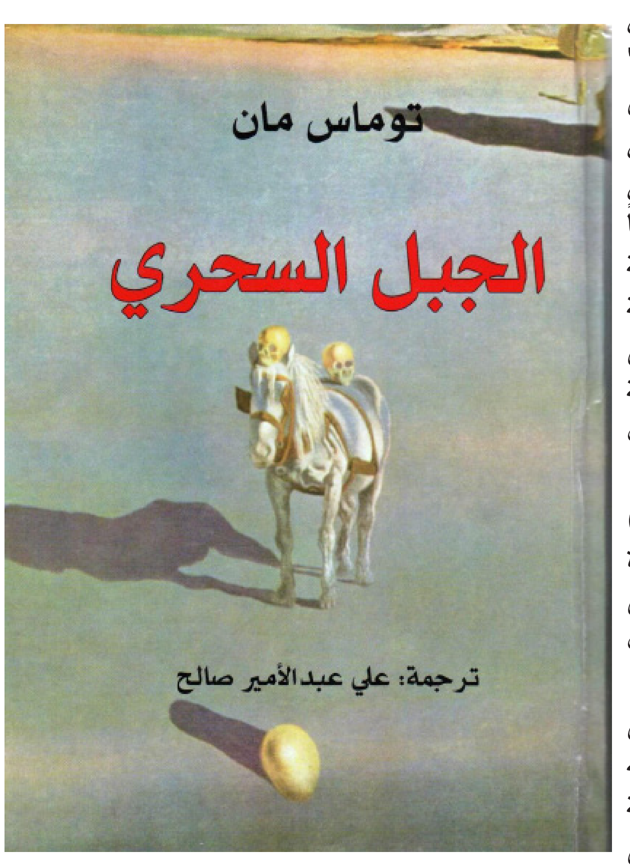
إن المراحل التي تمر بها عملية الترجمة هي ذات المراحل التي يمر بها العمل الأدبي الأصلي . وبعبارة أخرى ، إن النص الأدبي المترجم هو نص أدبي جديد . إن مترجم النص الأدبي شبيه بمبدع النص الأصلي لأن كليهما يرمي إلى تحويل الـ genotext إلى phenotext . إلا أن هناك بعض الاختلاف بينهما ، والاختلاف هذا يكمن في كون المترجم لا يتمتع بحرية اختيار عناصر الـ genotext كما هي الحال بالنسبة للكاتب الأصلي. وكذلك إنه ملزم باحترام العناصر التي اختارها الكاتب الأصلي ، والأكثر من ذلك ، لا يسمح له بترك بصماته الذاتية على العمل الذي يقوم بترجمته . فمهمة المترجم الرئيسة هي أن يكون ناطقاً أميناً بلسان الكاتب الأصلي. باختصار يختلف المترجم الأدبي عن الكاتب من حيث أنه يتعامل مع مادة محددة وبطريقة محددة ، إلا أنه يلتقي مع الثاني من حيث أن الاثنين يجب أن يتحليا بالموهبـــة. إذا ما



أراد المترجم أن يوصل صوت الكاتب وأفكاره بصورة أمينة فعليه أن يتقمص شخصية ذلك الكاتب، لا بل عليه أن يعرف الكثير عن عصر الكاتب.

إن الترجمة الجيدة هي نوع من التقمص ، والمترجم الجيد هو ذلك الإنسان القادر على تقمص وتجسيد أفكار الكاتب .. إن دور المترجم لا يختلف عن دور الناقد فكلاهما مطالب بإماطة اللثام عما نُسي من أعمال أدبية وكلاهما مطالب ببناء جسور التواصل بين الكاتب والقـــــارئ..

وفي هذا الشأن أود أن أقول إنني لم ابدأ بترجمة " طبل من صفيح " إلا بعد أن عرفت وقرأت الكثير عن مؤلفها الشاعر والرسام والمسرحي ومصمم ديكور المسرح : الألماني غونتر غراس.. وكنـت واثقاً من أن هذه الرواية ملحمة أدبية ، وواحدة من الإنجازات الأدبية المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين.. نعم، كانت هذه الرواية في طي النسيان ، إلا إنني شرعت بترجمتها في ربيع عام ١٩٩٦ وانتهيت منها في أبريل (نيسان) ١٩٩٧ ، أي قبل فوز الكاتب بجائزة نوبل بعامين ونصف تقريباً.. إلا أن نشرها تأخر ثلاث سنوات لأسباب شتى.



وفي اعتقادي إذا أردنا للنص المترجم أن يكون أدبياً فعليه أن يتضمن قيماً أدبيةً موازيةً للنص الأصلي.. وعليه يكون من الضروري لمترجم النصوص الأدبية أن يكون أديباً. إن تمكن المترجم من لغتين ، مع احترامنا لهذا التمكن ، لا يساعده علىِ الإتيان بترجمة أدبية إذا أراد المترجم لترجمته أن تكون أدبيةً ، فعليه أن يبدع شيئاً يُقرأ كأدب ، وبالتالي يمكن أن يضاف إلى تراث أمته الأدبي.

وكلما تقدم العمل بالمترجم تزداد لديه القناعة بأن كل المفردات تحمل في طياتها معانيَ فنية دقيقة ترتبط بحضارة الشعب الذي يستعملها وليس لها ما يرادفها في أي لغة أخرى.. وربما كان ذلك هو السبب في أن مهمة المترجم سرعان ما تتحول إلى عملية بحث واستقصاء وليست مجرد محاولة لاصطياد معاني الكلمات . ومثال ذلك إنني عندما بحثت عن معنى كلمة (Raft) في قاموس (المورد) الأثير وجدت أنها تعني الطوف أو الرمث.. وأدركتُ على الفور أن ما مقصود بـ(الرمث) هو ما يسميه العراقيون الكلك أو الجلج.. وكذلك في النشيد الطفولي الخالي من المعنى الوارد في الصفحة (١٣٢) مــن النص الإنجليزي :

(Eeny meeny miny mo...) الذي ترجمناه كما يلي: (قالة بالة برتقالة...) في الصفحة (١٥٢) من ترجمتنا ... أي إننا كنا نبحث عن معادل equivalent لما ورد في النص الإنجليزي .. كما إننا بحثنا كثيراً عن مصطلــح Abduction of Europe في قواميس الفن التشكيلي . وأخيراً وجدنا ضالتنا في العدد (٤٩) من مجلة (فكر وفن)..إنها تعني "خطف أوربا " – وهو موضوع انشغل به الرسامون والنحاتون قبل الحكم النازي في ألمانيا وخلاله . وكان القصد منه إظهار ردة الفعل على عنف النازيين تجاه الناس وتجاه الحضارة الأوربية ، كما أن وضع أوربا المخطوفة يمكن أن يشير إلى حريات الناس المصادَرة..

أنا، شخصياً ، خلال ترجمتي للأعمال الأدبية ، أستعين بمعاجم وموسوعات كثيرة كي أتوصل إلى فهم كامل للنص.. وأعتقد أن أحد الأسس الثلاثة التي تقوم عليها الترجمة هو المتعة التي يجب أن تلهم الترجمة وتديمها وتنشأ عنها..

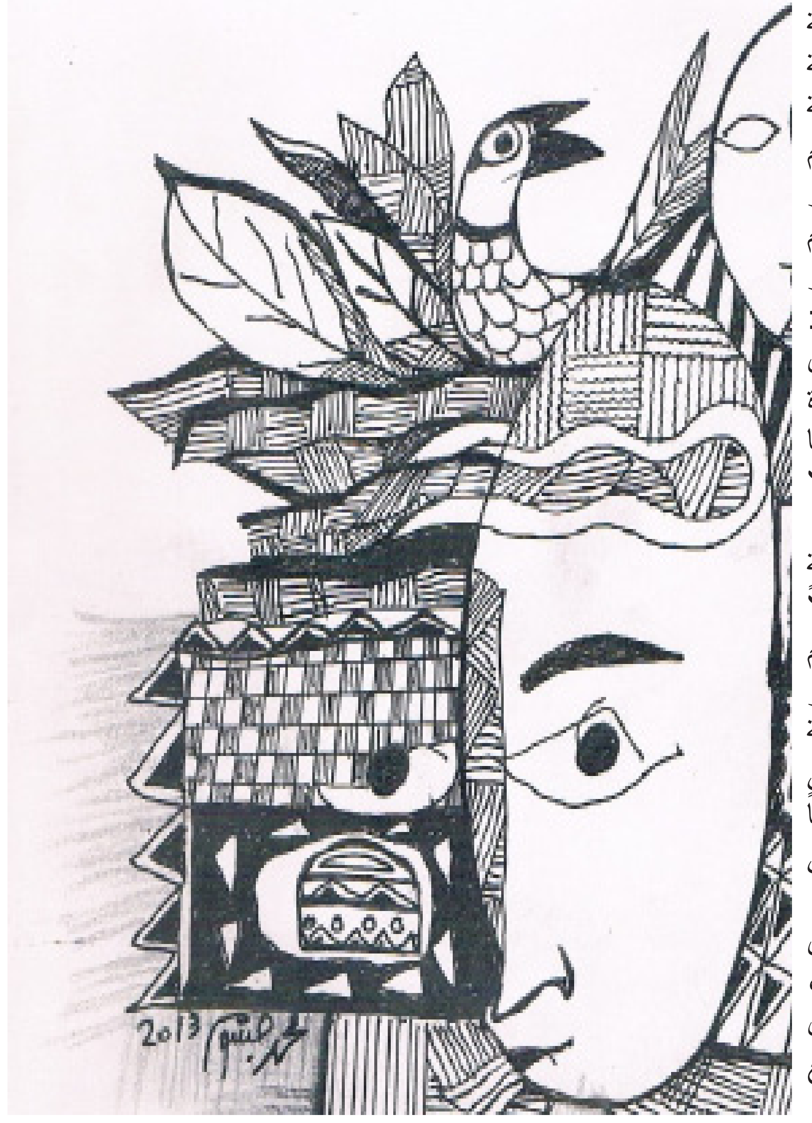
وإذا استعرنا معايير ت. أس . إليوت فإن المسألة هي مسألة التمكن من إدراك أن العبارة أو الجملة هي في موضعها الصحيح . فعلى المترجم أن يقاوم الإغراء الذي يستحثه على استعراض خبرتِه من دون مسوِّغ . وعليه – بقدر تعلق الأمر به – أن يضع نصب عينيه هدف أن يكونٍ غير مرئي بصورة تامة . إن أحداً لا يستطيع أن يتقاسم متعةً مع أصدقائه عن طريق الوقوف بينهم وبين المتعة.

إن الاختلافات بين اللغات تقف عائقاً في طريق التفاهم والاتصال اللغوي. ولو افترضنا عدم وجود أي فروق بين اللغات كان بإمكان الفرد الإنجليزي أن يفهم اللغة الصينية أو لغة الاسكيمو بالسهولة التي يفهم بها الإنجليزية . وبما أن الواقع خلاف ذلك فإن اللغات تمثل حواجز بين من يتكلمون لغات مختلفة ، فتصبح مهمة الترجمة الأساس هي تجاوز هذه الحواجز والنفاذ من خلالها ..

إن ترجمة أي عبارة لا يمكن أن تتم إلا بعد تحديد هويتها وموقعها في إطار لغوي ثابت ومن هذا المنطلق يمكن القول إن فكرة الترجمة مبنية على فكرة مفادها أن اللغات تتكون

من أجهزة ذات أنظمة معينة تستوجب من المترجم البحث في كل لغة عما يقابلها في اللغة الأخرى ثم يبادر إلى البحث عن العبارة التي تؤدي الغرض نفسه بعد التأكد من موقعها في كلتا اللغتين.

ففي ندوةٍ عن الترجمة عقدت في دمشق في آذار(مارس) ٢٠٠٥ لفت سعدي يوسف الانتباه إلى ظواهر مقلقة أخذت تظهر على السطح منذ بدأت عملية التهميش الراهنة للأمة العربية وثقافتها متسائلاً :- لماذا يكون الروائي المغربي محمد شكري ، مثلاً ، لا محمد زفزاف ، النموذج المنتقى للإبداع العربي لترجمته إلى الإنجليزية ، ويرد سعدي يوسف بأن سبب ذلك أن محمد شكري يقدم مجتمعه كما يشتهي الآخر ضمن معادلة المستعمِر والمستعمَر . وهنا لا بد أن نشير إلى ضرورة ترجمة تراثنا الأدبي والفكري والثقافي إلى اللغات الحية ، لأنه في الغرب ، كما يقول مريد البرغوثي في الندوة ذاتها ، ثمة فكرة ملوَّثة وجاهزة عن العرب والإسلام يروجها الإعلام في العالم.



ومن الأمور التي يواجهها المترجم هي مسألة ترجمة الشعر . أمن الأفضل أن نترجم القصائد الشعرية المكتوبة بالإنكليزية إلى قصائد عربية سليمة الصياغة ، مقفاة ، تلتزم بنظام البحور العربية المعروفة ؛ أم أننا نحبذ ترجمتها إلى نصوص نثرية تحافظ – قدر الإمكان - على روح النص الإنكليزي ؛ أي أننا نقوم بترجمة المعاني وظلال المعاني والإيحاءات والتعابير المجازية الواردة في النص الأصلي . أو بمعنى آخر : أننا لا نكتفي بنقل المعاني فحسب ، بل يجب علينا أن نهتم بجمال النص وبلاغته ودلالاته ومحمولاته العديدة واستيعاب ما يبوح به النص ، أو لا يبوح به ، أو كما يُسمى بـ (المسكوت عنه) ، لأن الشاعر يوحي ولا يقول .

تمارس الترجمة دوراً تجديدياً مهماً في الثقافة المستقبلية. فهي تنقل إلى تلك الثقافة أنماطاً وأشكالاً وأنواعاً وتياراتٍ واتجاهات لن تعرفها قبل ذلك ، ثم تتأصل تلك الأشكال في الثقافة المستقبلية إذا توافر فيها استعداد لتبينها وتأصيلها.. ومن أبرز الأمثلة على ذلك الدور التجديدي الذي مارسته الترجمة في الأدب العربي الحديث الذي أدخلتْ إليه الترجمة أنواعاً وأساليب واتجاهاتٍ جديدةً ، وساهمتْ بدرجة كبيرة في تطويره وتحديثه..

وفي الختام نقول : إن المترجم مبدع آخر للنص الأصل ، يضيف لما يترجمه من روحه ، وثقافته ، ومرجعياته ، وليس بالضرورة " خائناً " ، كما يقول المثل الإيطالي الشهير . فبواسطة المترجم نستطيع أن نعبر الجسر الذي يأخذنا إلى الآخر ، إلى ثقافته ، وإرثه الحضاري ، وتاريخه ، وعاداته ، وطقوسه ، وأزيائه ، وأساليب الطهي التي يمارسها ، وأساطيره ، ومعتقداته ، وآماله ، ومعاناته ، ورؤاه ، وأفكاره ، ووجهات نظره . إنه يمنح حياةً جديدةً للغة التي ينقل إليها ، كما يوسع مقروئية النص الأصل ، ويعيد كتابته من جديد . فهو ، إذاً ، مؤلف آخر للنص المكتوب بلغة أخرى ، وسياقٍ حضاريٍ آخر ، إنه يتفاعل مع النص الأجنبي ويمنحه جمالاً وألمعيةً ، كما لو كان نصه هو ، وليس قرد المؤلف ، كما ذهب إلى ذلك ، مرةً ، غابرييل غارسيا ماركيز ، في إحدى شطحاته الكتابية .

قراءة في مصطلح الجنسانية

د. زيد ثامر عبد الكاظم

العراق

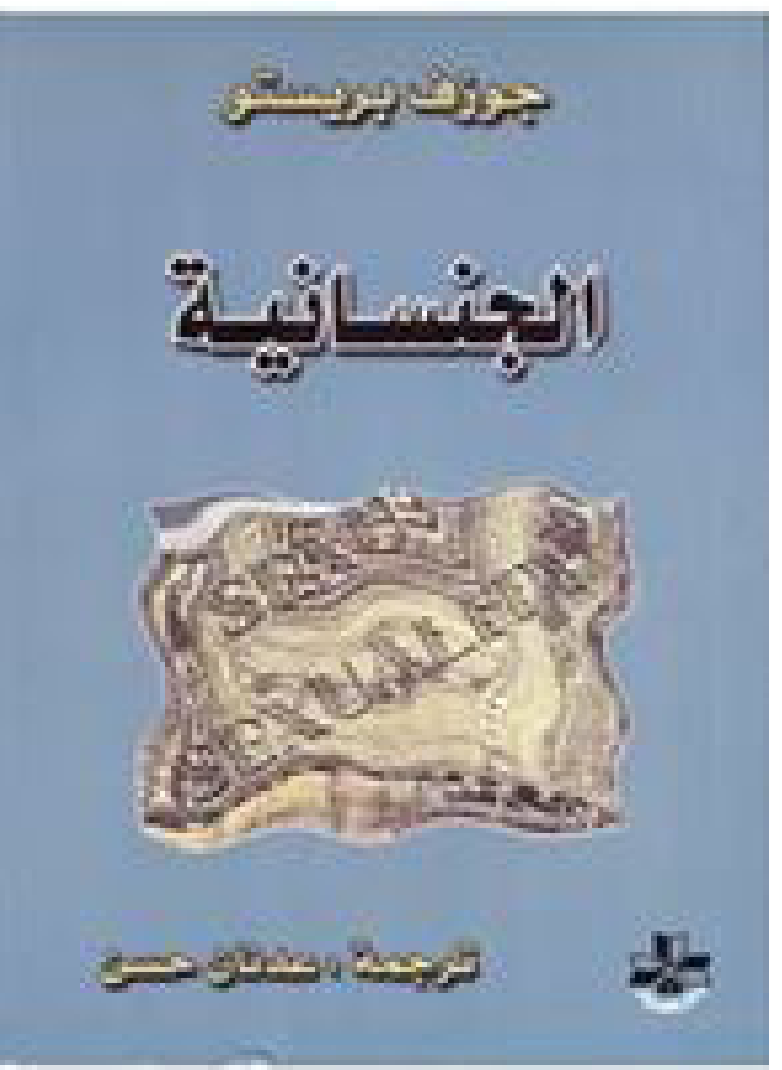
تمارس السلطة الاصطلاحية دورا فاعلا في تحديد المنظومات المعرفية ، من اجل استدعاء صيغ منظمة لإيضاح الفعاليات المعلنة التي تدور حول بعض الإيديولوجيات الجنسية ذات الصيغة الفردية ، أو ذات الصيغة الجمعية ، وبالرغم من ذلك الضبط المبدئي انبثقت إشكاليات عدة من تحديدات اصطلاحية مختلفة ، اشتبكت أسباب متنوعة على نشوئها منها اختلاف ثقافة المترجمين ، اختلاف بيئة المصطلح ، تنوع المنظومات وتداخلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية في تحديد وانتشار وانتقال المصطلح ، فضلا عن الوعي بطبيعة المصطلح أثناء إطلاقه على هذا الجانب المعرفي.

ومن خلال وضع مصطلح الجنسانية: (sexuality) ضمن الرصد المتداول ، نجده يسير على وفق تحولات متعددة تخرج عدة مفاهيم من ذات المصطلح منها الجنس والجنوسة التي تساير المصطلح ، وتكشف عن مسوغاته المعرفية والفلسفية ، كما تظهر بدورها عن هويته ودلالاته المتعددة. ونظرا لاتساع دور مصطلح الجنسانية وقيمته التي امتدت إلى أصعدة معرفية عدة ، يمكن تدوين ومعرفة إشكاليته من خلال استعراض تعريفاته وإجراءاته ، منطلقة من محدداته التي يعتمد عليها. ومن اجل تحديد المصطلح وآلية انشغاله ، يجب معرفة المفاهيم التي تداخلت وتلاحقت معه ، والتي كان لتداخلها أثرُ كبيرُ في تحديد هويته المعرفية والثقافية والفلسفية. فكل مجتمع من المجتمعات الغربية والعربية يمتلك منظومة (جنس/جنوسة) ، بمعنى وجود مجموعة من الترتيبات تشكل بموجبها المواد الخام البيولوجية للجنس والتناسل البشري عن طريق التدخل البشري/الاجتماعي وتستوفى بطريقة اصطلاحية ، بغض النظر عن مدى غرابة بعض الاصطلاحات. بمعنى إن هنالك مجموعة من المكونات الجوهرية للهوية هي الشعور بالحاجة الإنسانية ، فضلا عن إن الهوية تمثل الجانب الذكوري والأنثوي من ناحية الجنس مع تشكيلات معينة من ناحية الجنوسة ، أما محتويات الجنسانية ، فتمثل بأنها اجتماعية ، أكثر من كونها متعلقة بالبيولوجية الإنجابية ، لان ما تستلزمه الذكورة والأنوثة ، ليس متشابهاً على المستوى العالمي الشمولي. ثمة محولات ومكونات تحملها الجنسانية تساعد على بناء الذات من اجل خلق علاقة بين جنس وآخر يعمل كلاهما على التنظيم وتكوين العلاقات وفق منظومات اجتماعية

واقتصادية وسياسية ، بمعنى إن الجنسانية مبنية على خطابات متعددة جنسية وجنوسية توضح الهوية الحقيقة للذات ، بوصفها مبنية من خلال اتخاذ مواقف ذاتية في عددٍ من الخطابات المتداخلة١.

وفي القرن التاسع عشر ابتعد مصطلح الجنسانية أخيرا عن ارتباطه بمظاهر الجنس ((sex البيولوجية الخالصة ، وصارت بدلا من ذلك تشير إلى أن المشاعر الجنسية أو التفضيلات الجنسية لشخص ما ، يعكس حقيقة انه في تسعينيات القرن التاسع عشر ١٨٩٠ لم تعد الهوية الجنسية مرتبطة حصرا بالبنية التشريحية للأعضاء التناسلية ، الداخلية والخارجية. إنهما مسألة نزوات ، أذواق ، استعدادات ، اشباعات وسمات نفسية. هذه المعاني الجديدة حول الجنسانية تمثل أشارات قوية على أن الحياة الجنسية ، قد بدأت ينظر إليها على أنها شئ أكثر من مجرد مجموعة من الإحساسات٢. فمصطلح الجنسانية لم يأتِ ليؤكد على القيم والأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية فحسب ، بل جاء ليؤكد على تقنين مفهوم الجنس كمنظومة بيولوجية واجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية ، بصفته علماً خاصاً يهتم بحقول الجنس واشكاليته. وتبرز الجنسانية كإحدى المصطلحات الحديثة نسبياً والتي تشير إلى الظاهرة الداخلية والخارجية ، إلى حقل النفس والعالم المادي ، إذ باتت تحتل مكانا لا تتقاطع فيه الأجساد المجنسة ، (بكل أشكالها وحجومها) والرغبات الجنسية (بكل تنوعها) إلا لتنفصل. من هذا المنظور الثنائي ثمة أنواع مختلفة كثيرة من الجسد المجنس والرغبة الجنسية التي تسكن الجنسانية. وأصبحت شائعة في أوربا وأمريكا أواخر القرن التاسع عشر عندما كانت الدراسات الانثربولوجية والعلمية والسوسيولوجية للجنس تظهر كما لم يحدث من قبل أبدا ، أقدم استعمال علمي لها ، كانت الجنسانية تعرف معاني الايروتيكية الإنسانية. وعندما حددت ببادئات مثل (bi أو hetero أو homo) صارت الكلمة تصف أنماط الشخص الذي يجسد رغبات بعينها. وفي العقود السابقة ، مع ذلك كانت تستعمل يافطة الجنسانية بشكل مختلف نوعا ما ، وهي تستحق التأمل بإيجاز في السياقات غير المتوقعة إلى حد ما التي تظهر فيها الجنسانية في هذه الأزمنة المبكرة٣.

يشير مصطلح الجنسانية إلى ما ليس هو مجرد تصحيح لغوي ، لكنه لا يلحظ بوضوح الانبثاق المفاجئ الذي يربط هذا المصطلح: ذلك أن استخدام الكلمة ، قد تم حسب علاقته بظواهر أخرى منها تطور ميادين المعارف المختلفة (الذي يغطي كذلك الأوليات البيولوجية للإنتاج مثلما يغطي المتغيرات الفردية والاجتماعية للسلوك) ، ومنها ظهور مجموعة من القواعد والمعايير التقليدية في جانب منها وجديدة في جانب آخر ، تستند إلى مؤسسات دينية ، قانونية ، تربوية ، طبية ومنه التحولات الواقعة كذلك في الطريقة التي يتوصل بها الأفراد إلى منح معنى أو قيمة لسلوكهم ، واجباتهم ، ملذاتهم ، مشاعرهم ، أحاسيسهم وإخلاصهم ، فالهدف بصورة عامة أن نرى كيف تشكلت في المجتمعات الغربية المعاصرة ، تجربة تعرف من خلالها الأفراد على أنفسهم باعتبارهم ذوات جنسانية ، بحيث تنفتح هذه التجربة على ميادين معرفة متنوعة جدا ، وتتمحور حول نظام من القواعد والاكراهات. إن الكلام عن الجنسانية يتضمن أن نتجاوز ترسيمة فكرة كانت شائعة بما يكفي ، بحيث تجعل من الجنسانية عنصرا لا متغيرا مع الافتراض انه حتى عندما تتخذ الجنسانية في مظاهرها إشكالا متميزة تاريخيا ، فذلك إنما يقع نتيجة أوليات متنوعة من القمع يمكن أن تلقي نفسها عرضة في كل مجتمع ، وهذا مما يرجع إلى وضع الرغبة والذات الراغبة خارج الحقل التاريخي ، وان نطلب من الشكل العام للممنوع أن يفسر كل



ماله صلة بالتاريخ في الجنسانية. إلا إن رفض هذه الفرضية لن يكون كافيا وحده ، إذ إن الكلام عن الجنسانية كتجربة متميزة تاريخيا كان يفترض إن من الممكن التزود بأدوات قابلة للتحليل المحاور الثلاثة (الجنس_السلطة_الدين) التي تكون الجنسانية بوصفها تجربة بحيث تبين خاصية كل محور على حدة ، وكذلك ارتباطاتها فيما بينها٤.

إذن مثلما تنفتح الجنسانية على مفاهيم كثيرة ، فإنها تنغلق عليها في الذكورة والأنوثة ، المعرفة ، التاريخ ، الاقتصاد ، السياسة ، العلم ، التربية ، النفس ، الكون ، الطبيعة ، الفلسفة ، الأدب ، النقد ، الفن وهذه كلها ضمن الثالوث المحرم ،(السلطة – الجنس - الدين) بحيث لا تعود تسمح لها بالانفتاح ، ليس لأنها تمتلك القوة الفاعلة في ذلك ، وإنما لأنها هي نفسها ، قد أصبحت القوة النافذة ، في ظل مراحله التاريخية. أن الجنسانية بأوبادها التاريخية فعلت فعلها ، بعد أن أصبحت قوة إلى درجة انه لم يعد حتى بإمكان من لا يعتقد بصوابية تقسيم الموضوع ، أن يعلن عن رفضه له ، بصورة ما ، لان ثمة من يتجاوز ويتحكم فيه بقوة ، ولان مجمل ما يعيشه ويتعرف إليه ، ويتقاسمه ، في اللغة والسلوك اليومي والكتابة والتفكير. لقد باتت الجنسانية كمصطلح لها تعريفات مختلفة حسب المجتمعات المختلفة ، فالمجتمع العربي الإسلامي ، أصبح يمثل له القانون الساري المفعول الذي يمنع التلاعب به ، أو تعديله ، وهو الذي سن القانون ، بخصوص الموقف من المرأة وقيمومة الذكور على الإناث ، أي أنها جنسانية دون الجنسانية الموسومة قاطبة ، جنسانية تشرع لذاتها ولسواها ، بوصفها خير ما يمكن الركون إليه ، في كل ما تقوم به وعليه ، ومن خلال معتبري ولي أمرها ، وقد تم تدشين السلطة (المتعددة الوظائف) وخطابها (المؤرخ منذ ظهور الإسلام ، والمعتبر هو الإسلام) ، وكل حديث يكون خلافه ، يكون ردة معينة تستوجب قمعا ، ومواجهة صارمة ، حيث لا يجب الحديث فيها أبدا. وفي الجانب الآخر نجد التحول في الجنسانية لدى الغرب ، قد قطع مسافة طويلة ، بخصوص استنطاق ومكاشفة البنية الفعلية للجنسانية ، خطابها التربوي والثقافي والسياسي ، ما يبقيها طي الانغلاق على قوى تدعم ديمومتها ، لتظل أكثر تواصل ، على درجة أن الأنوثة كقوة هي ذاتها تكون مجبرة في خدمة الذكورة ، ولهذا نتلمس في اللغة المتداولة ، وتلك التي تشكل وسيلة تفاهم ، هي عبارة عن تفعيل ذاكرة ذكورية ، وتجديد العنف والسيطرة الذكورية على الأنثى ، لتكون الجنسانية خطاب التاريخ للتاريخ. وفي مجال الجسديات ، أن سلطة الجنسانية الموجهة لصالح الذكر ، ليست وليدة اللحظة ، ولا يمكن بسهولة ، أن تتعرض للتغيير المرغوب فيه ، لان العملية ليست محصورة في الأنثى كموضوع محوري ، وإنما بمجتمع كامل ، فتكون الأنثى بعداً مرئياً مؤثرا في مستجداته ، ولهذا يكون الاستغراب نوعا من (الغفلة) المعرفية ، تجاه ما يجري ،



جوزف بريستو

طالما أن التحول نحو المجتمع المرغوب فيه لم يتحقق ، ولان السلطة التي تتحدث في ظلها ، حريصة على الحيلولة دون ظهور المجتمع ذاك ، فلا غرابة أن تبقى الأنثى من ملحقات اللذة الذكورية٥.

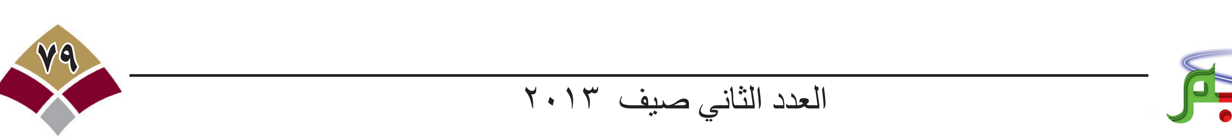
استعمل مصطلح الجنسانية في قاموس أكسفورد الانكليزي أول مرة: "في عام ١٨٣٦ إذ تبرز الكلمة في طبعة للأعمال الكاملة للشاعر الانكليزي من القرن الثامن عشر ، وليام كوبر(١٧٣١-١٨٠٠). الذي يبني قصيدته التي تحمل عنوان (حيوان النباتات على جنسانيتها) على مصطلح الجنسانية ومعناها (اكتساب الصفة الجنسية أو احتلال الجنس). بمعنى أن الجنسانية لن تكون دوما حكرا على المجال البشري بل حتى في مجال علم النباتات. وهنالك استعمال آخر للجنسانية في قاموس أكسفورد ، يعرفها بأنها أدراك أو انهماك بما هو جنسي. ويعرج على هذا التعريف الكاتب الانكليزي (تشارلز كينغسلي) في روايته (الجنة والجحيم) والتي تتحدث عن (جنه وجحيم محمد) ، من غير الجنسانية الكاملة الشريفة ، التي كنت تظن أنها جعلت مفهومه عقلانيا ومتماسكا. وهذا يجعل (كينغسلي) يربط الجنسانية بالقدرات العقلانية الجدلية. في حين يرى منظرو القرن العشرين العكس من ذلك بان الجنسانية تتعارض مع العقل لأنها تبذل قوة هيدروليكية تهدد بان تثور

وتحرف الفكر المنطقي.

إذن من هذه التعاريف نثبت أن الجنسانية قد نشأت في معظمها في القرن التاسع عشر رغم وجود استثناء ، ففي قاموس أكسفورد يوجد الشاعر وكاتب المقال الانكليزي (صموئيل تايلور كولردج ١٧٧٢-١٨٣٤) بان استخدام مصطلح الجنسانية الثنائية في وقت مبكر يعود إلى عام ١٨٠٤ حيث يقول أن التقليد القديم جدا للإنسان الأصلي كان ثنائي الجنس وبحسب مصطلحه لكلمة (ثنائي الجنس) والتي تعني بشكل واضح احتواء الجنسين كلاهما في جسد واحد. وفي تسعينيات القرن التاسع عشر عام ١٨٩٠ أصبحت الجنسانية لا ترتبط بأنماط الشخص الجنسي وأنواع الانجذاب الايروتيكي فقط ، بل شملت الجنسانية الغيرية والجنسانية المثلية والتي دخلت في اللغة الانكليزية والتي تم تصورهما على إنهما الخياران الجنسيان الوحيدان ، اللذان يكشفان عن قدرة مصطلح الجنسانية ومنحه مكانة متسقة ضمن النظام الثقافي٦.

لا ريب أن التحديات المختلفة التي واجهتها أنماط العلاقات الإنسانية باتت تشكل مساحة واسعة في ظل الإحاطة بمجاميع الثيمات الجنسانية ، ولعل هذه القضية المعقدة في تركيبتها الجسدية والنفسية والذهنية قد شغلت الوعي النقدي ، والبحث المعرفي ، سواء أكان نزوعا بيولوجيا (عضويا) ام سيكولوجيا (نفسيا) ام انثربولوجيا (أناسيا) ، إلا أن هنالك ثمة مؤشرات تبدو أكثر جرأة في طرحها مفهوم المحرم (المحظور) خرقه التزامنا بالعرف الاجتماعي الذي يمثل التقاليد الأخلاقية الإنسانية في الأرض ، والشرعنة الإلهية.

أن الجنسانية في ضوء العلاقات الثنائية (الذكورية ، الأنثوية) أفرزت إشكالا من الوعي الفردي أو الجمعي ، بوصفها منظومة قدسية تركز على جوهر الإشكالية الأزلية المشتركة في كل الحضارات والديانات والمجتمعات الأخرى مما شكلت نسيجا حيويا للبنية المعرفية في المجتمع الإنساني. إن الوعي الجنساني مزدوجٌ عند الإنسان ، وتأتي ازدواجيته من التنظيم العاقل لخاصيات الطاقة الجنسية ، والشعور ألانتشائي ، الحس الجمالي ، التكوين الأسري ، النزوع العاطفي ومختلف أساليب الإغواء المحرضة للدوافع الجنسية وكل ذلك ساعد على تحرير الوعي الغريزي المحدود ونقله إلى أطوار أوسع رؤيةً في الوعي الغريزي المفتوح ، وميزت الإنسان عن البهائم في استثمار الطاقة الجنسية وتعدد طرائقها ووظائفها. بمعنى أن الوعي الجنساني قادر على أن يتحكم في عملية التعقلن الغريزي وإطالته ، بل انه قادر على تأسيس الثقافة أو الفلسفة الجنسانية وتعدد مجالاتها الحيوية في مكونات الحياة الحضارية عبر التاريخ البشري. إلا أن عملية تنظيم الوعي الجنساني برغم قدسيتها وتابوهاتها ، فككت العلاقات الأسرية في ظل سلطة الذكورة وقواعدها التقليدية الصارمة



على الأنوثة ، مما حاولت أن تجعل لها من هذه الأخيرة جانبا واحدا شديد الحساسية يتعلق بالاتصال الجنسي ، بمعنى أنها مجرد كائن لإفراز الشهوة الجنسية عند الذكور ، إلا أنها على العكس من ذلك فهي تتفرد بقوى خاصة بها هي:الإنجاب التي تعجز القوى الذكورية عن تملكها،العاطفة الإنسانية ،فن إدارة الشؤون البيتية،التقاليد التربوية،محرض ألهامي،محرضة نازع العشق والوله،مصدر إغواء وفتون جسدي،قوة وإنتاج مادي ووظيفي،قوة وإنتاج روحي وفني،كانت ومازالت تقدم قربانا على مذبح الإلهيات والشرائع والأعراف والتقاليد الاجتماعية من خلال الاحتفالات القدسية المعبدية وطقوس الرقي٧. اذن الجنسانية تشكل جانبا مركزيا حيويا في كل الكائنات وخاصة الكائن البشري ، إذ تضم الخصائص البيولوجية المميزة بين الذكر والأنثى ، الخصائص الاجتماعية المميزة بين الذكر والأنثى (النوع) ، الهوية الجنسية ، الهوية النوعية ، التوجه الجنسي ، الايروسية والإنجاب. ويتم التعبير عنها من خلال رغبات ، معتقدات ، مواقف ، قيم ، أنشطة ، ممارسات ، ادوار وعلاقات. أن الجنسانية نتيجة تداخل وتحول داخل المنظومات البيولوجية ، السيكولوجية ، السوسيو _ اقتصادية ، تاريخية ، ثقافية ، أخلاقية ، دينية ، قانونية.

فهكذا ارتبط مصطلح الجنسانية بطروحات نفسية واجتماعية وفلسفية ومعرفية ومنها ادبية في الرواية والقصة والمسرح وغيرها. وهذا الفن الاخير ركزت فيه الثقافة الغربية والعربية على الخطاب الجنساني في النص المسرحي من خلال الاهتمام به , حيث شكلت موضوعات الكتاب باهتمام كبير مما أثارت استيهامات القارئ بشكل أكبر فأخضعت تلك الموضوعات سواء أكان على مستوى السلطة , الجنس والدين للجانب المعرفي , فعمل القارئ من خلال قراءته للنص المسرحي على بناء عوالمه وإنشاء ذلك في مخيلته وذهنه على كل الأحداث والشخصيات التي تتحرك فيها , لهذا فالخطاب الجنساني قد ترك لدى المتلقي علامة بارزة , تبعا لتنوع كتاب الدراما في كتاباتهم حول هذا الخطاب الملغم بكل مدياته الجنسية والايروسية.



المصادر والاحالات:

١- اليكاركان ، بينار ، المرأة والجنسانية في المجتمعات الإسلامية ، ط١، تر: معين الإمام ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٤).
٢- جوزف بريستو، الجنسانية ، ط١، تر:عدنان حسن ، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
٣- Webster, New international dictionary vol.١A-L, second edition unabridged, London, ١٩٤٧.
٤- ميشيل فوكو ، استعمال اللذات (تاريخ الجنسانية) ، ج٢ ، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، (بيروت: مركز الإنماء القومي ، ١٩٩١).
٥- ابراهيم محمود ، النقد والرغبة في القول الفلسفي المعاصر ، ط١، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
٦- جوزيف بريستو ، مصدر سابق.
٧- منير الحافظ ، الجنسانية ، ط١ ، (دمشق: دار الفرقد ، ٢٠٠٨).



مصطلحات بعد ما بعد حداثية
الحداثة المتذبذبة

أماني أبو رحمة

فلسطين

منذ نهايات التسعينيات الماضية كان هناك شعور عارم على المستوى الأكاديمي والشعبي بأن ما بعد الحداثة قد أصبحت جزءا من الماضي. ومنذ ذلك الحين بدأت محاولات لتعريف الحقبة التالية , إلا أن أيا من المصطلحات التي وضعت لم يحظ بقبول أكاديمي أو شعبي واسع النطاق .

ومن أهم المناهج التي حاولت التعامل مع هذا التغيير هو ما يمكن أن نسميه "النهج الرائد." فالعلماء والنقاد الذين يتبعون هذا النهج قد أدركوا أن ما بعد الحداثة أصبحت قديمة منذ وقت، وحل محلها نهج فنيٍ جديد في مقاربة العالم. يتحرك هؤلاء النقاد نحو تخوم مجهولة في الأساس ، ويتنافسون بنشاط لإعطاء هذه الأرض اسماً جديداً. وهكذا نجد الآن ، بالإضافة إلى المصطلح الأخرق " بعد ما بعد الحداثة " تسميات مثل الحداثة الآليةautomodernity والحداثة المغايرة altermodernism والحداثة الكونية cosmodernism والحداثة الرقمية digimodernismوالحداثة الفائقة hypermodernity والحداثة المتذبذبة metamodernism" وما بعد الالفية post-millenialism, و الحداثة السوبر supermodernism ومصطلح الأدائية performatism.

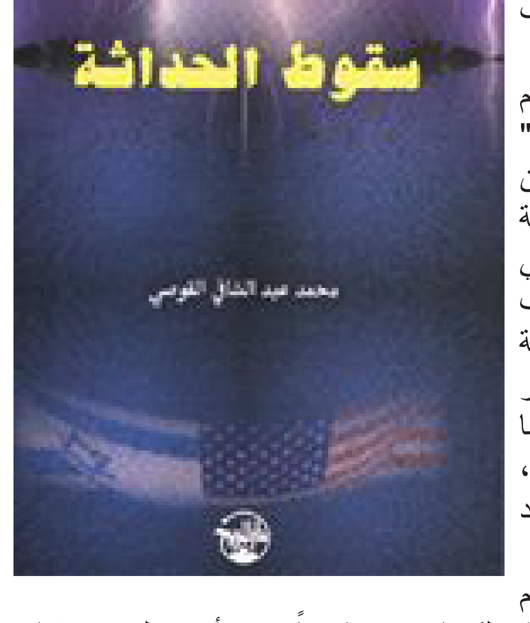
تعد الحداثة المتذبذبة "metamodernism"، واحدة من أفضل هذه النظريات في الحقل الثقافي . والحداثة المتذبذبة هي مصطلح ابتدعه الهولنديان الشابان روبن فان آخر وفيرمولين تيم ونشرا بحثهما الخاص بالمصطلح في المجلد الثاني لمجلة(الجماليات والثقافة) الصادر عام ٢٠١٠ بعنوان (ملاحظات على الحداثية المتذبذبة Notes on metamodernism).

يحدد الكاتبان الحداثة المتذبذبة بأنها:





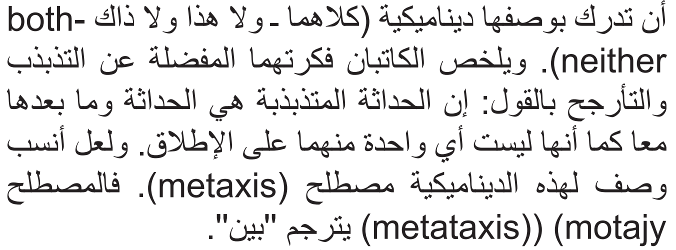
"التذبذب المستمر، وإعادة التموضع الثابت بين المواقف والعقليات التي تعيد ذكرى الحداثة وما بعد الحداثة ولكنها توحي في نهاية المطاف بإحساس آخر ليس أيا منهما: إحساس يتفاوض بين التوق إلى الحقائق الكونية من جهة، والنسبية السياسية من جهة أخرى، بين الأمل والشك والإخلاص والسخرية، والمعرفة والسذاجة والبناء والتفكيك. " يسمح هذا المجاز "التذبذب" لآخر وفيرمولين بالتفكير ببعد ما بعد الحداثة بوصفها نوعا من التوليف بين الحداثة وما بعد الحداثة التي يمكن تطبيقها على أي حالة تقريبا أو عمل فني. و ليس من قبيل المصادفة أن واضعي المصطلح يقنعوننا من خلال الأمثلة ، بتوسيع مفهوم التذبذب باستمرار . فعلى سبيل المثال، في مدونتهما التي تحمل عنوان المصطلح نفسه يفسر تيم فيرمولين عملا فنيا لأنابيل دو بمصطلحات التذبذب بين الجديد والقديم.



يتكون العمل الفني من تلفزيون قديم الطراز يقدم تسجيلا لشخص يسأل " على أي جانب أنت ؟" وأناس يجيبون عن هذا السؤال. تحمل بعض الأجوبة جدية ، وبعضها تهكما . والمحصلة هي خبرة كلانية عما يعنيه اختيارك لموقف معين (الأمر الذي قوضته ما بعد الحداثة أو جعلته مستحيلا). وهكذا فإننا نختبر إمكانية "الحداثة" (الجدية) وإمكانية ما بعد الحداثة (التهكم) من منظور أعلى، مختلف تماما عن كل من الحداثة وما بعد الحداثة ولكنه يحتويهما على حد سواء.

ولا تشير الحداثية المتذبذبة إلى نظام فكري بعينه، أو إلى بُنى شعورية خاصة. ولكنها تستنتج فيضاً من الأنظمة والأفكار والمشاعر، وتعيد موضعة نفسها مع / وبين هذه الثيمات. إنها فيض ولكنها كثيرة وواحدة في الوقت نفسه، مجزأة وشاملة، الآن ولاحقاً، هنا ولكنها هناك أيضاً. إن وصفنا وتفسيرنا للحداثية المتذبذبة يتضمن كونها مقالية وليست علمية، جذرمارية (rhizomatic) وليست خطية، مفتوحة على كل الاحتمالات وليست مغلقة. ولا بد تبعا لذلك من قراءتها بوصفها موضوعا للنقاش بدلا من كونها امتداد للدوغمائية.

يتساءل الكاتبان في دراستهما عن ماذا نعني عندما نقول إنه قد تم التخلي عن ما بعد الحداثة لصالح الحداثة المتذبذبة ؟ ويجيبان:" لقد أصبح من الشائع أن نبدأ نقاشاتنا عما بعد الحداثة بالتأكيد على انه لم يعد هناك شيء أسمه (ما بعد الحداثة). إذ أن ما بعد الحداثة كانت وقبل كل شيء مجرد مصطلح شائع للتعريف بتعددية الاتجاهات المتناقضة، ووفرة الحساسيات غير المتماسكة. وبالفعل، فإن التباشير الأولى لما بعد الحداثة، كانت على يد تشارلز جينكس، وجان فرنسوا ليوتار، وفريدريك جيمسون، وإيهاب حسن، حيث قام كل واحد منهم بتحليل ظاهرة ثقافية مختلفة هي على التوالي: التحول في المشهد المادي، وانعدام الثقة ثم ما ترتب عليه من هجر للسرديات الكبرى، وظهور الرأسمالية المتأخرة، وتلاشي التاريخية((historicism وانحسار التأثير، والنظام الجديد الفن. ومع ذلك، فإن كل هذه الظواهر تتشارك في معارضتها لأسس الحداثة الممثلة في اليوتوبيا، والتقدم الخطي، والسرديات الكبرى، والعقل، والوظيفية، والصفائية الشكلانية..... الخ. تلك المواقف التي يلخصها خوسيه دي مول بين تهكم ما بعد الحداثة (الذي يشتمل على العدمية، والسخرية، والتشكيك ثم تفكيك السرديات الكبرى، والحقيقة) وحماسة الحداثة (التي تشتمل على اليوتوبيا والإيمان غير المشروط بالعقل)". ولا يرغب الكاتبان في القول أن كل اتجاهات ما بعد الحداثة قد انتهت، ولكنهما يعتقدان أن كثيرا منها قد اتخذ شكلا آخر، والأهم، إحساسا ومعنى واتجاهاً جديدا. يوضح الكاتبان أن الحداثة المتذبذبة تتحرك لأجل التحرك. وتحاول، على الرغم من توقعها الفشل الذي لا مفر منه. إنها تسعى إلى الحقيقة، وهي تعلم أنها لن تعثر عليها أبدا. وتبعا لذلك فإن إبستمولوجيا الحداثة المتذبذبة التي تلخصها عبارة (كما لو أن) ووجوديتها التي يشرحها ببساطة الظرف (بين) ينبغي



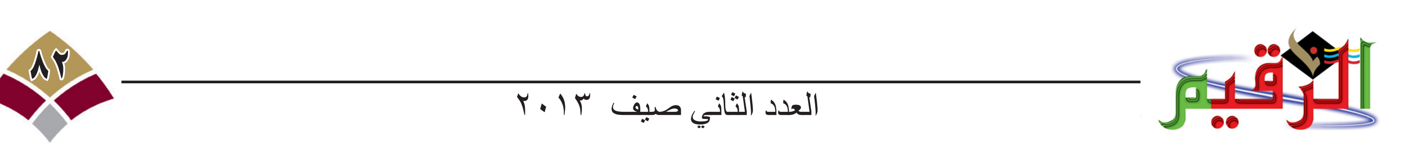
أن تدرك بوصفها ديناميكية (كلاهما ـ ولا هذا ولا ذاك both-neither). ويلخص الكاتبان فكرتهما المفضلة عن التذبذب والتأرجح بالقول: إن الحداثة المتذبذبة هي الحداثة وما بعدها معا كما أنها ليست أي واحدة منهما على الإطلاق. ولعل أنسب وصف لهذه الديناميكية مصطلح (metaxis). فالمصطلح (motajy (metataxis)) يترجم "بين".

ويعد الكاتبان الشابان من أنشط رواد بعد ما بعد الحداثة النظرية ويحاولان التحشيد لمفهومهما بتوظيف الوسائل المتاحة كافة منها موقعهما على الانترنت ومدونة تحمل اسم المصطلح ، وبفضل هذا التحشيد صاغ الكاتبان وأنصار المصطلح ما أطلقوا عليه بيان الحداثة المتذبذبة والذي نورده هنا في محاولة لتوضيح المصطلح:

بيان الحداثة المتذبذبة

١- نعترف بالتذبذب بوصفه النظام الطبيعي للعالم .

٢- يجب أن نحرر أنفسنا من الجمود الناجم عن قرن من



سذاجة الايدولوجيا الحداثية ، والنفاق الساخر لطفلها اللقيط (بعد ما بعد الحداثة) الذي يشبهها تماما .

٣- يجب من الآن فصاعدا تمكين الحركة بطريقة التذبذب بين موقفين ، وبين الأفكار التي تقع على طرفي نقيض من بعضها البعض مثل أقطاب الآلة الكهربائية النابضة التي تحث العالم على الفعل .

٤- نعترف بالحدود المتأصلة في كل التحركات والخبرات ، وعدم جدوى أي محاولة لتجاوز تلك الحدود . ولكن عدم الكمال الجوهري للنظام سيتطلب التزاما ، ليس من أجل تحقيق نهاية معينة أو أن نكون عبيدا لمساره . ولكن بدلا من ذلك ، العمل على إلقاء نظرة خاطفة على خواصه الخارجية وحوافه . سيغتني الوجود لو ركزنا مهمتنا حول التفكير بـ (ماذا لو) كان بإمكاننا تجاوز تلك الحدود , هذا العمل الذي سيكشف لنا العالم .

٥- كل الأشياء ستسقط حتما في فخ حالة من الانحدار نحو النفاق والازدواجية في حدودها القصوى . والإبداع الفني يتوقف على خلق أو افشاء الاختلاف بين الحالات . والتأثير في أوجه هو اختبار الاختلاف في حد ذاته دون وسيط . يجب أن يكون دور الفن هو استكشاف دليل طموحه المفارق عن طريق الانغماس االمتملق بالوجود.

٦- الحاضر هو عرض لولادة توأم من الفورية والتقادم . تمكننا التكنولوجيا الحديثة من تشريع الأحداث من تعدد المواقف وتجربتها في وقت واحد . و بعيدا عن إشارات زوال التاريخ ، فان هذه الشبكات الناشئة تسهل دمقرطته ، وإلقاء الضوء على مسارات تفرع سردياته الكبرى هنا والآن.



ايهاب حسن

٧.وكما أن العلم يناضل من أجل الأناقة الشعرية، فان على الفنانين السعي من أجل الحقيقة. جميع المعلومات هو أساس للمعرفة، سواء التجريبية أو الحكيمة، بغض النظر عن القيمة الحقيقة لها. وعلينا أن نتقبل التوليفة العلمية الشعرية والسذاجة المستنيرة للواقعية السحرية. الخطأ يولد الشعور.

٨-ندعو إلى رومانسية عملية دون عوائق المرافئ الأيديولوجية. وهكذا، فان الحداثة المتذبذبة تحدد بوصفها حالة زئبقية تقع بين ، وفوق ، ووراء آفاق متباينة وبعيدة المنال. يجب أن نذهب إليها ونتذبذب بينها !





بشرى البستاني..

الشعر فعل في القيمة وتأسيس الجمال



حاورها ، أحمد العبيدي
العراق

الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني ، الشاعرة والناقدة والأستاذة الجامعية الناشطة في ميدانات ثقافية وإعلامية ومجتمعية عدة ، لمع اسمها برسم الكلمات وتنسم عبير اللغة العربية منذ نعومة أظفارها فاغتنت ذاكرتها بالأصيل مثلما أغنت هي الكلمات بفيض الضوء على صفحات الدواوين والمجاميع الشعرية والبحوث والدراسات النقدية، قلمها دائم النهل من تلك الموسيقى الشفافة التي تترنم بها حروفها فهو يستمد طاقته من كيان مرهف بقوته ، من حبها وحلمها المثابر ووجعها وعطاءاتها. شعرها يتوهج بالعواطف المحتدمة وبالسؤال والقضية والألم ، مثلما توهجت دراساتها ومحاضراتها بفيض الإبداع والتألق فهي تبحث دوما عن كل جديد وتسهر من أجل أن تسمو بالآخر ، فليس غريبا أن نجد طلبتها قد تسنموا مواقع متقدمة في مؤسسات الثقافة والأكاديمية والأدب والنقد . عندما تأتي إلى بشرى البستاني فإنك لن تقابل امرأة بالمعنى المعتاد ولكنك ستجد طاقات محتشدة في إنسانة كرست وقتها وجهدها للعمل والكتابة والقراءة والتدريس والإشراف والمتابعة ولكن اللافت في الأمر أن جميع مشاغل بشرى البستاني واهتماماتها تلتقي بهدف واحد هو العمل على الارتقاء بالإنسان وبالثقافة والوعي الإنساني والحرص على تنقية هذا الوعي من الشوائب التي علقت به وأعاقت جوهر فاعليته ، بالإضافة إلى قدرة على موازنة الأنظمة المعرفية بما يتوافق والعقل على مختلف المستويات، يضاف إلى ذلك ريادتها للمناهج النقدية الحديثة ومحاور الحداثة سواء من خلال إبداعها الذي ترجم إلى أكثر من لغة حية أو من خلال تدريسها لمقررات الدراسات العليا في الجامعة أو من خلال بحوثها ودراساتها القيمة والتي تجد صداها على مستوى الناطقين بالعربية عالمياً . كان علي وأنا اصعد الجبل ومن ثم السلم إلى الطابق الثالث في كلية الآداب - حيث تتألق غرفتها بالحضور في زاوية حالمة - أن أُعدَّ لما جئت من أجله فأن تلتقي بشرى البستاني يعني أنك تلتقي جيلا بأكمله ، كما يعني انك ستبحر في عالم مليء بالوعي والمعاناة وعمق الماضي وأصالة الحاضر والعمل الدؤوب في أكثر من مجال. وعندما وصلت

كان علي الانتظار لفترة كي أجد لي زمنا ومقعدا في غرفتها المكتظة بالطلبة والباحثين والسائلين والأساتذة بينما تراكمت الكتب والرسائل والأطاريح وأحدث المطبوعات على طاولتها العريضة ، وهنا كان بدء حوارنا ..

١- بدءاً .. أخاطب الشاعرة بشرى البستاني ، ماذا بعد الحزن * ..؟

ما بعد الحزن كان الحلم ، والحلم أولا وقبل وبعد كل شيء ، إنه الأبقى الذي لا يخون ، بينما الحنين الدائم خيانةٌ للحاضر وتعطيل لطاقة الحلم عن فاعليته الذاهبة للمستقبل . الحلم حرية وتطلع وانطلاق ، والحنين بالمعنى الاعتيادي للزمن - لا الميتافيزيقي - ردة وانكفاء ونكوص . هذا هو الخطأ الستراتيجي الذي عانت منه الثقافة العربية ، إقامة مؤلمة في الحنين - بلا فترة حداد - أو هروب دائم نحو الآخر ، ونسيت توازن الوسط .

٢- هل لديك أغنية جديدة بعد مسيرة نوعية مع الشعر والنقد والفنون ..؟؟

الأغاني لمن يمجد الحياة متاحة دوما مادامت الحياة ، وإلا لماذا نحيا ..؟

٣- هل حقا ان البحر يصطاد الضفاف* ، أم هي فرضية شاعرة ..من نسج الخيال حسب ؟

وماذا تفعل الشاعرة إن لم تدع خيالها ينسج بحارا تشتعل أمواجها ساعية لاصطياد ضفافها تكسيرا للحدود كي تنطلق إيجابا وسلبا ، إيجابا نحو الصحارى تطفئ فيها الظمأ وتبتلع الجفاء لتطلع نخلا وورودا ورياحين ، وسلبا تنطلق لاصطياد الضفاف رمز الجمال والتواصل حين يكون الاصطياد تخريبيا حسب قراءة العنوان وربطه مع متن المجموعة تأويلا ، وهو يحتمل الوجهين معا في جدلية تتداخل فيها المتناقضات دون أن ينفي بعضها بعضا ، فحقوق القراءة قائمة دوما ، تلك هي ممارسة اللعبة المهمة التي تحدث مع النص وفي داخل لغته من اجل الوصول إلى أعلى درجات الفهم التي أكدها الفيلسوف الألماني جادامير .

٤- أندلسيات لجروح العراق* ، أهي جروح العراق حقا ، أم جروح بشرى البستاني ..؟

هي جروحهما معا مذ وعت الطفلة المشتعلة كم هو فادح حجم العذاب في وطنها وكم هو حجم الخسائر التي تنداح أمام عينيها ، وهي جروح شعب أرهق الظلم كرامة روحه فنفى نفسه في متاهات الداخل والخارج بدل أن يرفض ويثور وينتصر لحياته ومستقبل حلمه .

٥- لماذا تكتب بشرى البستاني ولمن ..؟

تكتب ضرورة كينونتها وكشفا لأزمة هذه الكينونة في توتر وجودها وهي تسعى للسموعلى التشيّء والانفصال ، تكتبٍ حاجتها الجارحة لتحويل محنتها الداخلية إلى الورق في محاولةً لتفكيك ما يمكن معالجته بالوعي من خلال الوقوف أمام متاهات الذات وهي تحتدم بالأسئلة الطافحة بالحيرة أمام مجاهل المصير وأسراره وسلبيات الواقع بحثا عن المعنى بالكتابة وجها لوجه ، فالأزمة دوما أزمة معنى ، لا إشكالية في الوجود غيره ، والسؤال ينهض ولا يحتوي ، ويتشكل ولا يُفصح عن ممكنات في عصر اختلط فيه كل شيء وانفجرت إيقاعاته ، أكتب لمن تهمه قراءة الإشكاليات الوجودية لتجارب تعيش مخاضا عسيرا في ظروف إنسانية شديدة الإرباك وأوطان تشتعل وأمم تتشظى ، والشعر ليس وثيقة تاريخية لكنه قد يحتوي التاريخ بنبضه أصدق من احتواء كثير ممن يكتبون التاريخ بأدلجة وذرائع ، الشعر ليس نصا جماليا يُنشد في جو مترف حسب أو يُقرأ في ساعة ترويح – مع أهمية متعته الفنية - بل هو حدث ثقافي جمالي بكل ما ينبض في الحدث من وجع ومكابدات .

٦- ما هي القصيدة الجيدة بمنظورك ؟

سر لا يدركه غير أولي الألباب والموهبة والذوق المرهف ، إنها الومضات النورانية متوهجة بالحب والجمال ومعضلة الحياة وإشكاليات الداخل والخارج ، تلك التي تشد مشاعر القارئ المهموم لمواصلة القراءة .

٧- أين يكمن العمر الأطول للقصيدة ..؟

في تجربتها الحقيقية المشتعلة والطالعة من أعماق الروح ، في علاقتها الحميمة بإشكالية الذات والوجود مندمجة بوقائع الحياة ومحنة الإنسان وفي بحثها الدائب عن ماهية السر وسمو المعنى ، إذ بهذا المعنى تُبنى المعارف وتُشاد الحضارات وترقى الأمم ، بدونه يفتقد الإنسان جوهر إنسانيته ليُحشر في حياد السكونية حيث الموت في الحياة ، عمر القصيدة يكمن في انتمائها للتاريخ ولإشارات الواقع وقدرتها على طرح التساؤلات والأسئلة دون انتظار لأجوبة جاهزة ، كون السؤال المأزوم بالوعي لا يقود إلا لسؤال أمام إشكالية العدم والوجود والحضور والغياب ، وإدامة علاقتها بالفلسفة ، فالشعر وسائر الفنون الأصيلة لا يبزغان من فراغ . وبقدرتها على الفيض بالجمال الذي يقاوم عتمة الروح ويستبدل بظلمة الواقع معادلات ورؤى فنية أجمل تعيد تشكيله من جديد ، ولهذا الجمال أسس ومقومات يتجاذب أطرافها المبدع فنا والمتلقي جمالا في عمليتي التشكيل وفي الكشف ، ودون ذلك لا يكون الشعر إلا تهويما أو ايهامات تفتقد عمق التجربة الإنسانية التي تمدها بنسغ الحياة .

٨- هل كانت العودة مع " مخاطبات حواء* " مشروعا لتأسيس مملكة خاصة بالنساء ..؟

ليس ذلك أبداً ، فـ " النسوية " - مصطلحا إيديولوجيا - ليس هو ما أسعى إليه ولا أنا مؤمنة بكل طروحاته ، كونه يعزل ويفصل وأنا ضد الفصل والعزلة ، بل كان المشروع يخص الأنوثة منطلقا إنسانيا وجماليا وفلسفيا لاحتواء الكون وإحلال التواصل والتناغم ، فالأنثى شقيقة الرجل وحبيبة عوالمه النقية غير الملوثة بالذرائع ، والرجل شقيق روح الأنثى والظلال التي تقيها قسوة لفح الحياة ، وحواء " أم الأحياء " وحاضنة الحياة وموطنها معا كما يؤكد المتصوفة ، كونها خلقت من



الحياة وليس من تراب يابس وكونها منتجة الحياة وديمومتها ، وعليك أن تستلم الإشارات التي بثها الديوان منها واليها في تواشج وحب حميمين .

٩- وماذا تقولين في مصطلح الأدب النسوي ..؟

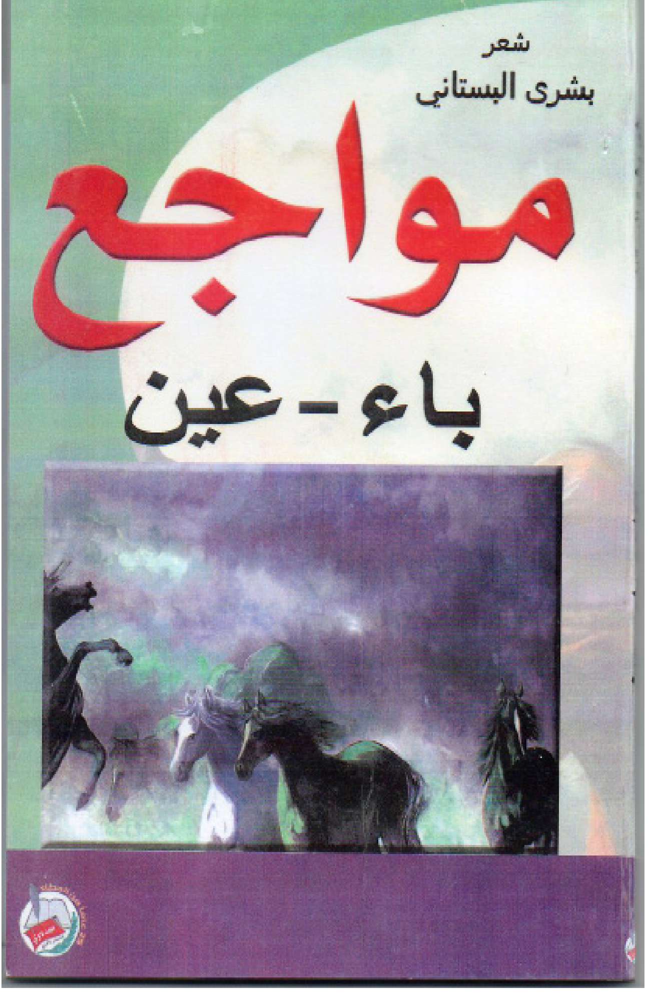
قلت ذلك مفصلا في مقدمة أعمالي الشعرية التي صدرت مؤخرا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ، ونشرت المقدمة في صحيفة الأديب الثقافية ، وعلى أكثر من موقع أدبي ونقدي منها : الحوار المتمدن والناقد العراقي والمثقف العربي بعنوان : " الإبداع النسوي بين الخصوصية والسؤال " . ومصطلح الأدب النسوي من معطيات ما بعد الحداثة ومن صدى مواقفها من الثنائيات ، وخطاب ما بعد الحداثة له سلبياته وايجابياته التي باتت معروفة اليوم .

١٠- هل المرأة باعتقادك مظلومة ...حقا .؟

أبدا ، ومع أن الظلم موجود ما وجدت المخلوقات نساء ورجالا وفي كل المجالات ، إلا أن المرأة حين تتاح لها فرص العلم والعمل وترفضها ...إنما هي ظالمة حقا ، ولا سيما في الوطن العربي ، ظالمة لإنسانيتها ، ظالمة لمجتمعها ووطنها ، ظالمة لخطط التنمية البشرية حين يموت الملايين جوعا جراء انسلال نصف المجتمع- النساء - من واجباتهن في ضرورة المشاركة بتحريك عجلة التنمية الاقتصادية لتقبع بين جدران بيتها مسترخية نؤوم ضحى ، وإلا كيف نفسر حالات العزوف عن العمل لخريجات من مختلف المستويات العلمية وبأعلى الشهادات وهن يتركن الواجب برضى واختيار ، أما القضايا القانونية والحقوقية والسياسية وقانون الأحوال الشخصية والأسرية التي تظلم المرأة فان صمت المرأة عليها وخضوعها واستسلامها هو السبب أيضا في مواصلة الظلم .

١١- ما رأيك بالثقافة العراقية وفنونها اليوم ..؟

أنت تسألني عن مزهرية كرستال أصيل كانت تزهو وسط صالة الثقافة العربية ، تبدع وتبادر وتقود وتجذب لكنها سقطت على مرمر ، وأدعو الله سبحانه ألا ترى منظر الكرستال وهو يتفتت متطايرا في كل أرجاء الدنيا وفضاءاتها ، فكيف تجمع هذه الأشلاء لتحكم عليها ، نعم حمل المبدعون العراق معهم ، وشكلوا منه وطنا متخيلا محمولا باللغة والقصيدة والرواية واللوحة التشكيلية وحافظوا عليه بالاسترجاع والحنين والذكرى وظلت أجزاء الكرستال مضيئة بالرغم من تفتتها ، لكن ذلك لا يعني أن نواصل الصمت عن الاهتمام بهذه القضية الجوهرية ، قضية المثقف العراقي والثقافة العراقية والتفكير الجدي في كيفيات معالجتها وعودتها ولم شتاتها . لقد وعت السلطات قدرة الثقافة على التحريض والتحريك لشعوبها في العصر الحديث منذ ثورة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨ ، ولذلك ظلت تخطط للعمل على إسكات ذلك الصوت الواعي وتغييبه .



١٢- والمثقف العربي ..والأكاديمي ؟

المثقف نسي قولة سارتر في أن وظيفته المهمة هي إزعاج السلطة وإرباكها لتظل في حذر من تحريضه على سلبياتها ، فانقسم على خائف من بطشها مهادن لها أو يائس منها ، أو مغادر لوطنه بسببها ، والأكاديمي لحقته الاغتيالات والتصفية فانسحب كليا من الساحة تاركا إياها للجهلة وناهبي البلاد ، بدل أن يتقدم ليأخذ دوره في التخطيط والتحليل وكشف السلبيات وصنع القرار وتأشير عوامل المحنة وإجبار الجهل على الانسحاب .

١٣- باعتقادك هل للثقافة أثر أو علاقة فيما يحدث اليوم في العراق وأقطار عربية أخرى من عنف وكوارث ..؟

نعم ، كل الأثر ، لأن السبب فيما يحدث هو قصور في الوعي الثقافي والسلوكي وقصور في الاستجابة معا ، فحين يعجز العقل عن الإقناع تبدأ ردود فعل الجسد ، وفعل الجسد في هذا الميدان صدام ومحاولات إلغاء وتصفية ، إنه غياب للوعي بضرورة التحضر في القرن الحادي والعشرين ، إنني لا أكاد أصدق ما يحدث .. اقتتال بين الحابل والنابل ، اقتتال مشين بين إنسان وإنسان تجمعهما حقوق وأرض وماض ومستقبل ومشتركات ، اقتتال لأسباب مغيبة يخطط لها الآخر من وراء ستار بسبب جهلنا بمفهوم الحرية والتحرر الذي أدى إلى ضياع



الحدود بين حريتي وحريتك وقداسة حرية الآخرين ، وغياب مخجل للسلوكيات الثقافية الحقة والراقية في احترام حدود بعضنا وفي الفهم والتفهم والتحليل والتأويل ، وغياب مدمر لمفهوم المواطنة السامي ، ولو امتلكنا الوعي بالمواطنة التي يجب أن تعلو على كل ما سواها من مفاهيم طائفية ضيقة ومذهبية عقيمة وأعراق وأعراف لما جرى ما جرى ، نحن شركاء في المصير الواحد من خلال العيش في وطن واحد علينا أن نصونه من الأخطار وان نحافظ عليه وعلى حياة شعبه فردا فردا ، وليتمتع كل فرد فيه بعد ذلك بحرية المعتقد دينا وفلسفة وطرائق عبادة وأساليب حياة لكن بثقافة وتحضر ، ولتصدع مفهوم المواطنة أسبابه أيضا كون المواطن لا يتمتع بحقوقه في المواطنة فالمواطنة تفاعل قيمي وثقافة مجتمعية يجب تعلمها وتعليمها معا وهي تنظيم علاقات بين الأفراد من جهة وبينهم وبين الجماعة من جهة أخرى ، مما ينقل الإنسان من الحالة الطبيعية الساذجة المشتغلة بغرائز الانفعالات والغضب والعواطف الآنية إلى الحالة المدنية وما فيها من موضوعية ، إذ يتحول المواطن الاعتيادي إلى مواطن فعّال ، وهذه النقلة الحضارية هي التي سمت بالإنسان من الدوافع الفطرية والبواعث المزاجية والغريزة الجسدية إلى سمو الحق والعدل والعقل والحوار وأهمية الانتماء للجماعة حيث اتسعت رؤاه من خلال وعي عمليتي الأخذ والعطاء والعمل على إحلال التوازن بينهما ، هنا نبلت عواطفه وسما فكره وارتقى سلوكه وصار هذا التواشج ينتج علاقات جديدة تنظم حياة الأفراد داخل الجماعة من خلال عقد اجتماعي يُغلّب المشتركات وما فيه مصلحة المجتمع والوطن على الاختلافات والتصدعات حيث يكون للمواطنة شخصية اعتبارية تشكل بؤرة مركزية في الدساتير والسيـــــاسة المعاصرة يؤازرها التطبيق سلوكا تداوليا يمنحها قيمتها التفاعلية ، لان المواطنة حقوق وواجبات أصلا ، لكن الأنظمة المستبدة ألغت الحقوق وفرضت الواجبات مما أخل بالمعادلة كليا وصدّع البنيان من أساسه ، إذ لم يعد المواطن المغبون مؤمنا بانتمائه الذي تجاهل حقوقه في توفير عوامل عيشه الأساسية وصون كرامته، وذلك كله يحتاج في معالجاته إلى قلب نظم البنى التحتية للمجتمع وتطوير أساليب التربية والتنشئة الوطنية والسياسية والاجتماعية ومناهج التعليم من الروضة حتى التعليم العالي وقلب منهجية وسائل الإعلام رأسا على عقب ، وليس في ذلك صعوبة على المخلصين المتحضرين ، ولكنا نثبت كل يوم للأسف أننا نعيش في قرون مظلمة بل وشديدة الظلمة وأننا لا نمتلك الاستعدادات المطلوبة للتحضر بل لدينا القدرة الدائمة على التراجع والردة والارتداد والكيد والحقد والثأر وتشويه الأديان والانحراف بها عن رسالتها السماوية السامية وأدلجتها لأغراض مصلحية ، وأننا لا نمتلك الوعي بالحوار ولا الحوارية ولا بأهمية الانفتاح والتسامح والتأسيس على المحبة ، لا ندرك أهمية قبول الرأي الآخر إلا من خلال الصراع الدموي والقتل والتنكيل والعمل على إخضاع الآخر لأرادتنا بالعنف وليس بالفهم والتفهم والتقبل ، وننسى أن الشعوب المتقدمة والمتحضرة أيضا تعيش اختـــــلافات من كل الأنواع ، لكنها تعرف كيف تدير صراعها واختلافاتها بعيدا عن الاحتدام والصدام والعنف والدم ، نحن لا نمتلك الإدراك بكيفيات إدارة اختلافنا ولا نعرف فنون الإدارة ، فالإدارة علم وفن وحضارة وفعل في تحقيق الانسجامات ، وما أبعد هذه المصطلحات الجليلة عن واقعنا العربي اليوم .

١٤- ما هو المنهج النقدي الذي تفضلينه في كتابتك النقدية ..؟

ليس هناك منهج مثالي في الكتابة النقدية ، نعم ، لا نقد بلا منهج لكن الناقد المتأني هو الذي يخلق منهجه الملائم للنص المدروس ، من خلال دراسة النص قبل الشروع بالكتابة عبر قراءات عدة وتأمل معمق لتجربة الشاعر او الروائي الكلية ، وعلاقة هذه التجربة بتجارب أخرى في الميدان نفسه ، وفحص مفاصل النص المدروس وحركاته بحثا عن المحاور التي تكشف عن فنيته وتمسك بجمالياته ، فالفن والجمال قيمتان يمسك بهما طرفان ، المبدع فنا والمتلقي جمالا ، وأنا أدرك أن لكل نص تكوينه الخاص وسماته الفنية ونظمه التي يمتاز بها عن أي نص آخر ، ولذلك فان لكل مقاربة نظامها وطرائق الاشتغال بها، وليس شرطا أن يكون منهجا مقيدا بخطوط صارمة ، فقد تحتاج المقاربة الى التأويل ومن خلال التأويل يمكن الإفادة من طروحات أكثر من آلية ومنهج ، فالفن يحب المرونة حتى لا يغدو البحث مدرسيا ، ولان الفن اكبر من كل المناهج فأنا أتبع المنهج الذي أختطه بنفسي وأرتئيه مناسبا للنص ، إنه النظام الذي أضع خطوطه برؤيتي من خلال اختيار نقطة البدء والتقاط المفاتيح النصية وتحديد لحظة القفل بالتوقف ، شرط ألا تتناقض البداية مع النهاية ، وأن يسود محاور البحث انتظام وانسجام .

١٥- الملاحظ انك كتبت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، هل أنت من أنصار قصيدة النثر ، وماذا تقولين لمن لا يعترف بهذا الجنس ..؟

نعم ، كتبت القصيدتين معا ، وقد عد المبدع الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى ديواني " أنا والأسوار " الصادر عام ١٩٧٧ من دواوين قصيدة النثر الرائدة في العراق ، في دراسة له نشرت بصحيفة الأديب . أنا من أنصار كل نص جيد يصدر عن موهبة يؤازرها الوعي والمعرفية الأصيلة والرؤى المعمقة ، فالتوقف عند محطة واحدة هو موت وتحنيط لحركية الإبداع والحياة ، أما أن يعترف الآخرون بهذا الجنس أم لا ، فليس من حق رأينا أن يحجب آراء الآخرين، وليس لنا مع المختلف غير الحوار ، وأعتقد أن الاختلاف لم يكن حول قبول هذا الجنس أو رفضه قدر رفض النماذج الرديئة التي أساءت كثيرا لكل



جنس كتبته وتكتبه ولا سيما في قصيدة النثر لان تلك النصوص لم تمتلك شروط الأدب الحق التي بدونها لن يكون أدباً ولا نص أدبي ، فلا تجربة ولا تراكيب لغوية سليمة ولا وعي بفن الكتابة ، أما أن تعد قصيدة النثر شعرا أو جنسا أدبيا قائما بذاته فالتسميات في رأيي لا تمثل إشكالية مستعصية حين يتوافر النص على شروطه الإبداعية ، وقد تعايش منذ عقود مصطلحا الشعر الحر وشعر التفعيلة دون أي صراع مع أننا ندرك الفرق القائم بين المصطلحين ، فما يُعده بعضهم إرباكا مصطلحيا يجده الآخرون ثراء مصطلحيا على ألا تتناقض المفاهيم ، وما أراه أنا جنسا أدبيا تعده أنت شعرا ولنختلف حول شروط الشعر وحدوده وعلى مصطلح الإيقاع الداخلي أهو موسيقى حقا أم لا ، لنتفق في النهاية على سعة أفق الشعرية ورحابتها وانفتاحها بحيث صار كل شئ جميل يمكن أن يدخل في حيزها حسب بول فاليري ، على أن جودة النص تكمن في قدرته على احتواء القيمة الفنية ، قيمة الفعل والتأثير .

١٦- من خلال تعاملك مع المصطلح النقدي فأنت من دعاة الحداثة ، وذلك ما انعكس على درسك النقدي وعلى طلابك ومن أشرفت و تشرفين عليهم ...ما قولك في ذلك ؟

نعم ، الحداثة ضرورةٌ لأن تحيا عصرك وزمنك ، وتكون في قلب وقائعه لكن بروح الثائر العاشق لفعل القيمة والجمال ،متسائلا ومتجاوزا ومستكشفا ومخترقا الساكن والمألوف الراكد ، شرط ألا تقطع علاقتك بما هو متألق في تراثك الذي يحمل هويتك وخصوصية ثقافتك ومشتركات مواطنيك وإلا كنت مشردا تابعا لأزمان الآخرين ورهين ظروفهم ومعلقا على رؤاهم ، على ألا يُفهم من الهوية معنى الثبوت والاستقرار والعودة للوراء ، لان التاريخ ليس وجودا مستقلا ثاويا في الماضي ومنعزلا عن وعينا الراهن وافق ثقافتنا الحاضرة كما ان الحاضر لا يمكن عزله عن التقاليد الموروثة الآتية إلينا من الماضي ، فالهوية مرتبطة بالوجود وهي تعبير عن السمات الكلية المشتركة والروابط الحميمة لكنها تاريخية بمعنى متطورة ، وتطورها لا يتم إلا ضمن شرطها الزمني من خلال نظرة كلية تعي ما نحن فيه من لبس وإشكاليات ، ولذلك فان في كل هوية ما هو تأسيسي يتعلق بالمشترك ، وفي نموها ما سمته الحركية وضرورة النماء والتطور والإضافة والاستمرار, الحداثة أن تتجلى فكرا وفنا وموقفا وحدسا وسؤالا ، وكما أنها مصطلح ملتبس لم يستطع أن يتبلور في تعريف جامع سواء في مفهومه ام في تاريخ انبثاقه غربا ، فهي مصطلح مُلبس كذلك كونها قائمة على السؤال الدائم وعلى الرحيل والسفر والتحولات والسعي نحو البحث عن ومضة في أعماق العتمة وفي مساءلة الواقع العسير .

١٧- صاحبت انطلاقة الحداثة ترجمة المصطلح النقدي الغربي الذي قابله انحسار في المصطلح النقدي العربي ، ماذا تقول الأكاديمية والناقدة بشرى البستاني في الأمر؟

بدأت أسئلتك تتواصل مع بعضها ، وعليه أقول فيما أعتقد أننا لم نبدأ في نهضة ثقافتنا العربية بداية صحيحة تحتم علينا الانطلاق من جذورنا الحية الواثبة والمتألقة معرفة وفكرا رصينا في ذلك الزمن الذي واكبته لنبني عليه ثقافة عصرنا الجديد ، بل ذهبت النخبة فينا - ولأسباب كان مخططا لها - إلى الانبهار بالغرب ثقافة وفكرا وسلوكا من خلال البعثات والترجمات والحملات التبشيرية ومحاولات الاستغراب ، وبديهي أن للغرب ظروفه التي تختلف عن ظروفنا ، فقد بدأت الحداثة عندهم شاملة من أصغر جزئيات الحياة في مجتمعاتهم الى كلياتها ، حتى صارت حداثة الفنون عندهم أمرا طبيعيا مواكبا وناتجا لحركة المجتمع وحداثته ، أما نحن فقد استعرنا حداثة جماليات تلك الفنون فقط ولاسيما في الشعر والرواية والتشكيل لانا لم نكن قادرين – وما زلنا – على إجراء تحديث في مجتمعنا العربي لأسباب داخلية وخارجية معا ولو بدأنا من ذلك التراث النقدي العربي العريق منذ أول وثيقة نقدية خطها ابن سلام الجمحي الى ابن قتيبة والجاحظ والجرجاني وقدامة والحاتمي والقرطاجني وكثير غيرهم لاختلفت المسيرة حتما ، ومع الانفجار المعرفي والمعلوماتي الهائل الذي صحب التطور العلمي في الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين والذي أدى الى هيمنة تلك الحضارة وتسيدها كليا في فكرة التمركز الغربي والعولمة التي حملت في علنها التواصل وأضمرت في داخلها الأسود محو هويات الشعوب واستلاب سماتها الجوهرية في الاختلاف والخصوصية ، لكن كل تلك الحقائق لم تستطع الحد من مواصلة انبهار المثقفين العرب الذين غضوا النظر عن مخاطر تلك الحضارة بينما جرى ويجري اعتراف كثير من مفكريها وفلاسفتها بكونها حضارة تنطوي على أخطار إنسانية جمة ، ولم تستطع تلك الحقائق كذلك الحدَّ من انصرافهم إلى الاعتماد على ترجمة الفكر الغربي ونقده ونظرياته من اجل استئناف الدرس النقدي العربي والعمل على تطويره ، فظل النقد الغربي والمصطلح الغربي قبلة معظم المثقفين ، وكانت النتيجة الحتمية انحسار المصطلح النقدي العربي الذي هو مصطلح حضارة مغلوبة على أمرها ، أمام حضارة غالبة ومتسلطة ومبهرة بمظاهرها وفعلها الاكتشافي كل يوم ، فضلا عن كونه مصطلحا قديما لم تجر عليه عمليات الإثراء والتخصيب والتطوير والدراسة والمقارنات ، نعم نحن في الجامعات درسنا المصطلح النقدي العربي ودرّسناه وكتبنا فيه رسائل وأطاريح دكتوراه ، لكن أين الدعم الذي قدم لهذه الدراسات و منها ما كان ممتازا في توجهاته . ؟

١٨- بالوقوف عند سوسير نجده قد استفاد من طروحات الجاحظ والجرجاني وآخرين فلماذا لا نؤسس نحن نظرية




نقدية عربية حديثة ذات هوية ثقافية خاصة بها ..؟

نعم أفاد الدرس اللغوي والنقدي الغربي كثيرا من طروحات علماء تراثنا العربي اللغوي والنقدي وبعضهم أشار عدة مرات لكتبنا وعلمائنا كالفرنسي رولان بارت وكثير منهم لم يشيروا ، لكن تأسيس نظرية عربية سواء كانت لغوية أم نقدية لا يتشكل بجهد فردي ولا بحوار جماعات مهما كان إبداع هؤلاء الأفراد والجماعات فائقا ، لان مثل هذا المشروع الذي أطلقتَ عليه (نظرية) مرتهن بالظروف المحيطة به ، كونه جزءا من حركة مجتمعية وحضارية شاملة ، وهذه الحركة لم تستطع أن تمتلك شرطها الإبداعي ولا التاريخي حتى اليوم لأسباب تتضافر عليها عوامل داخلية وخارجية تمنعها من ولوج عالم يتيح لها إنتاج المعرفة إنتاجا حرا ، فنحن لا نمتلك جو البحث العلمي الابداعي الحواري الرصين والمنفتح الذي يساعد الباحث على مواصلة دراسات معمقة بفكر مبدع حر لا يخشى سطوة الرصد ولا المساءلة ، ولا نهتم بتعميق ثقافة الباحث المثابر ولانمتلك المصادر التي يحتاجها ولا الدعم المادي الذي يطور بحوثه ، من هنا صار لباحثينا المبدعين الذين احتواهم الغرب نظريات وتوجهات ومشاريع وأسماء عالمية كإيهاب حسن وسلمى الخضراء وأدوارد سعيد ، ويعرف المختصون والمتأملون أن ما يُهدر في الجامعات العراقية والعربية من جهد معرفي وإنساني لا يمكن تصور خساراته ، فنحن وطلبتنا المثابرون نبذل في كل كورس دراسي ولا سيما في محاضرات الدكتوراه ما لا يقل إطلاقا عما بذله طلبة وأساتذة جامعات موسكو وبراغ وكونستانس الألمانية وغيرهم ، لكن أولئك الحكومات والجامعات والمؤسسات الثقافية كانوا يقدرون جهد أساتذتهم وطلبتهم وجامعاتهم ويعرفون قيمة الفعل الأكاديمي الذي يُبذل في تلك المحاضرات ودوره القيادي في صنع قرار علمي ، فشجعوا ودعموا ونشروا البحوث التي تمخضت عن تلك الحوارات وغيرت مجرى المنهجيات من خلال الدرس المعمق لما هو قديم وحديث ومن خلال الموازنات والربط والحوار ، وعبر تلك الجهود شكلوا تيارات ونظريات جديدة ، أما نحن فيذهب كل شيء سدى ، والمفروض أن تجمع الحوارات الأصيلة والبحوث الجادة المعدة في كل كورس دراسي لتطبع وتوضع على مائدة البحث في مستويات أعلى من أجل تطويرها وتعميق مقترحاتها ، لكن ذلك ما كان ولن يكون على المدى القريب بسبب ما نعيش فيه من أجواء بعيدة عن الاهتمام بالعلم وتطويره وبالمعرفة وأصولها ، ما تقوله الآن من تشكيل نظرية نقدية عربية اقترحه أستاذنا الدكتور عبد العزيز حمودة رحمه الله ، وبالرغم من حرصه على تقديم طروحات نظرية مهمة ومقترحات في هذا الجانب عبر كتبه الثلاثة القيمة (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة والخروج من التيه) لكن الأمر انطوى دون أية دراسة أو اهتمام ، للأسباب التي ذكرتها آنفا ولأنه كان يحتاج لمتابعة وتنظيم ومؤازرة وتأصيل ، والثقافي لدينا يحتاج دوما لدعم السياسي بدلا من أن يقوده ويرسم توجهاته ، والسياسي مهووس بالمكاسب والكراسي ولا تعنيه الثقافة ولا التراث ولا بناء المعرفة وأسسها الحضارية في شيء ، ودعم الأكاديمي مخجل في ميزانيات دولنا في الوطن العربي مع أن الدول المتقدمة ترصد للأكاديميات ما يزيد على نصف ميزانياتها ، لأن المختبر العلمي التحليلي في الجامعات المتقدمة هو صانع قرار المستقبل الوطني للبلاد في السياسة والاقتصاد والاجتماع ، وفي رسم الخطط الإستراتيجية للعلاقات الدولية أما نحن ، فمن سيستمع لنا ونحن ندعو بكل إخلاص لبناء نظرية نقدية عربية ذات هوية ثقافية خاصة بنا ، هوية تحاور ولا تتلقى بسكونية وتصديق ، وتبدع ولا تتبع ..؟



١٩-الإرباك في المصطلح النقدي حقيقة أشارت إليها بشرى البستاني في أكثر من دراسة ومحاضرة ، أهي مشكلة الترجمة باعتقادك ..؟

الإرباك المصطلحي مشكلة حقيقية يجدها الدارس حال ولوجه فضاء النقد العربي ولوجا متأنيا ، وإشكالية الأمر باعتقادي تعود لسبب أكبر من الترجمة ، إنه في التبعية الحضارية التي بات

خطرها شاملا ، لأنه لا يقتصر على الجانب الثقافي والمصطلح النقدي ، بل بات يهدد وجود الأمة برمتها كونه يهدد اللغة العربية كيانا ، حتى وصل الأمر الى تنبيه اليونسكو بأن اللغة العربية أضحت من اللغات المهددة بالانقراض ، وحين سألني طالبي محتجا : كيف وفينا القرآن الكريم ، أجبته يعرف خبراء اليونسكو أن القرآن الكريم فينا لكنا حين سنواصل إهمال لغتنا والحرص على ثرائها وإثرائها وتخصيب معطياتها سنقرأ قرآننا العظيم كما يقرأه المسلم الماليزي والهندي والتركي والباكستاني وغيرهم في أرجاء العالم ، وهذا أمر يطول الحديث فيه وبأسبابه الحقيقية التي تتجلى في انتشار العاميات والتشجيع عليها وفي الهبوط المفجع لمستوى تعليم اللغة العربية : فالوسط التعليمي اليوم يتشكل من معلم لا يجيد فن التوصيل ومتعلم محايد يتلقى بهمود ومنهج سكوني يفتقد الحركية ، وما يتبع ذلك من غياب التحدث السليم والكتابة الرصينة بها عبر وسائل الإعلام والثقافة بحجة صعوبتها ، متناسين وجود لغات صعبة ومعقدة لكنها ما زالت تنمو وتزدهر وتخصب بعناية أهلها بها واحترامهم لها كالصينية واليابانية وغيرهما ، أما الإشكالية الخاصة بالترجمة فترجع لأسباب كثيرة منها ما هو متعلق باللغتين الناقلة والمنقولة ، أو المصدر والهدف وبقضية إتقان اللغة والقدرة على ولوج روحها الحضاري : لغة المترجم القائم بعملية الترجمة ولغة النص المترجَم ، ومنها ما يتعلق بالجانب المعرفي الذي يحتم علـــى المترجم ان يكون ذكيا باختيار موضوعه الذي سيترجمه ، عارفا به معرفة شمولية ، ملما بجوانبه وشؤونه الماما كاملا ، مطلعا على مرجعياته الثقافية والقيمية ، واعيا بأهميته ، وقد أشار جدنا الجاحظ في الجزء الأول من كتابه الحيوان إلى إشكاليات الترجمة وشروط المترجم منذ ذلك العصر مؤكدا ضرورة العلم باللغتين وبالموضوع المزمع ترجمته وأهمية الإحاطة بطبيعة عصر النص المترجم وروح النص نفسه والقدرة على ضبط التوازن لحظة يكون المترجم داخل عملية الجذب بين اللغتين فحالَ انصياعه لروح واحدةٍ من اللغتين سيعمل على غبن اللغة الثانية ، ومن قضايا الترجمة المهمة ما يتعلق بالجانب الحضاري ، ذلك ان اللغة ، أية لغة ما هي الا وليدة حضارتها ولذلك تضعف اللغة بضعف حضارتها وتقوى وتهيمن بقوتها ، يضاف لذلك قضية أخرى هي أن معظم المناهج النقدية السارية في الثقافة العربية اليوم هي مناهج منقولة عن الغرب ، ومن الطبيعي أن تصحب هذه المناهج أجهزتها المصطلحية التي تشكل هيكليتها ، ولكل ذلك طبيعة تشكله وروحه التي تنتمي لحضارة مغايرة ، تأتي إلينا لتجري روحها في نصنا المغاير وما في هذه العملية من إرباك واستلاب حقيقيين يبذل الباحث الواعي أمامهما جهدا لإحلال نوع من التكيف المطلوب ، هذا فضلا عن أسباب أخرى تخص طبيعة الثقافة العربية ومؤسساتها وخطابها السياسي ، فلا يخفى أن الثقافة العربية جزء من حركة المجتمع العربي الذي يعيش حالة بائسة من التشرذم ، تعكس حالة ترجمية منقسمة على ذاتها هي الأخرى ومشوشة ،والدليل على ذلك انقسام الترجمة على مدارس عدة اتخذت لها مسميات أطلق عليها المدرسة العراقية والمدرسة الشامية ثم المدرسة المغاربية التي تترجم عن الفرنسية ، وهذا أدى الى الاختلاف في تحديد المصطلح الواحد وفي ترجمته حتى داخل المدرسة الواحدة ، مما يجعل الإرباك سمة واضحة في الأجهزة المصطلحية . ويؤكد الدكتور محمود الهاشمي في دراسة له بمجلة علامات ان ترجمة مصطلح مثل (poetics) وهو مصطلح شائع الاستعمال في النقد العربي اليوم يترجم في تونس بـ (الإنشائية) وفي المغرب بـ (الشعرية) وأحيانا بـ (الأدبية) والأصل في اليونانية (قرض الشعر) وحين يشار لكتاب ارسطو كان المصطلح يعني (النظرية الشعرية) وهو الآن يشير الى (النظرية الأدبية) ثم (النظرية الأدبية للسرد) او (نظرية السرد) او (أدبية السرد) وهكذا يتواصل التشويش في مصطلح واحد فكيف سيكون الأمر على مستوى اشمل ...؟ إن مجمل أسباب ما يحدث في الترجمة الى العربية ومنها يعود لغياب مؤسسة موحدة ترعى الترجمة في الوطن العربي سواء على مستوى وزارات الثقافة أم على مـستوى اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، أم المجامع العلمية ، أم على مستوى المترجمين العرب أنفسهم ، ولذلك صارت الترجمة أكثر الأحيان ميكانيكية مشاعة لكل من عرف استعمال القواميس دون اهتمام دقيق بأهمية هذا الفعل ونتائجه ، وهذا خطر علمي ومعرفي فادح ، فالترجمة علم وفن ومعرفة سوسيولوجية وحضارية عميقة فضلا عن سرعة التطور الحضاري والانفجارات المعرفية الجارية في الغرب واختلاف الرؤيا والتوجهات التي تجرُّ معها تطورا سريعا في النظريات والمناهج وفي مصطلحاتها ، فهذا الانفجار يتطلب مواكبة مصطلحية تتغير باستمرار لحاجة المفاهيم المتطورة إلى تكثيف حالها في مصطلحات مما يزيد الطين بلة ، كونه يعمل على إرباك المصطلح وتداخله في بيئته الأصلية فكيف وهو يُترجم للغة أخرى .؟

إن اصطدام الآراء وتقلبات الرؤى وإرباك المصطلح ، وافتقارنا لمؤسسة نقدية معرفية عربية تخطط وتستشرف وتنظم وتوحد وتجمع جهد المترجمات والمترجمين العرب البارعين الذين صارت ترجماتهم مصادر مهمة في البحثين اللغوي والنقدي كجهد استاذنا الدكتور يوئيل عزيز والمبدعة العراقية مي مظفر ، واذا كانت لا تحضرني الا اسماء القلة منهم فلغياب مثل هذه المؤسسة العربية الجامعة . كل ذلك يجعلنا بحاجة ماسة إلى التوجه الجاد نحو تأسيس مشروع ثقافي نقدي ترجمي عربي لا ينبهر ويتبع ، بل يتأنى ويدرس واقعه ، ويستكشف حال الترجمة لدى الأمم الأخرى فتجارب الآخرين وخبراتهم تختصر لنا طرق الوصول للهدف حينما ندرك ميادين احتياج أمتنا المعرفية لنرد مصادرها الأصلية .

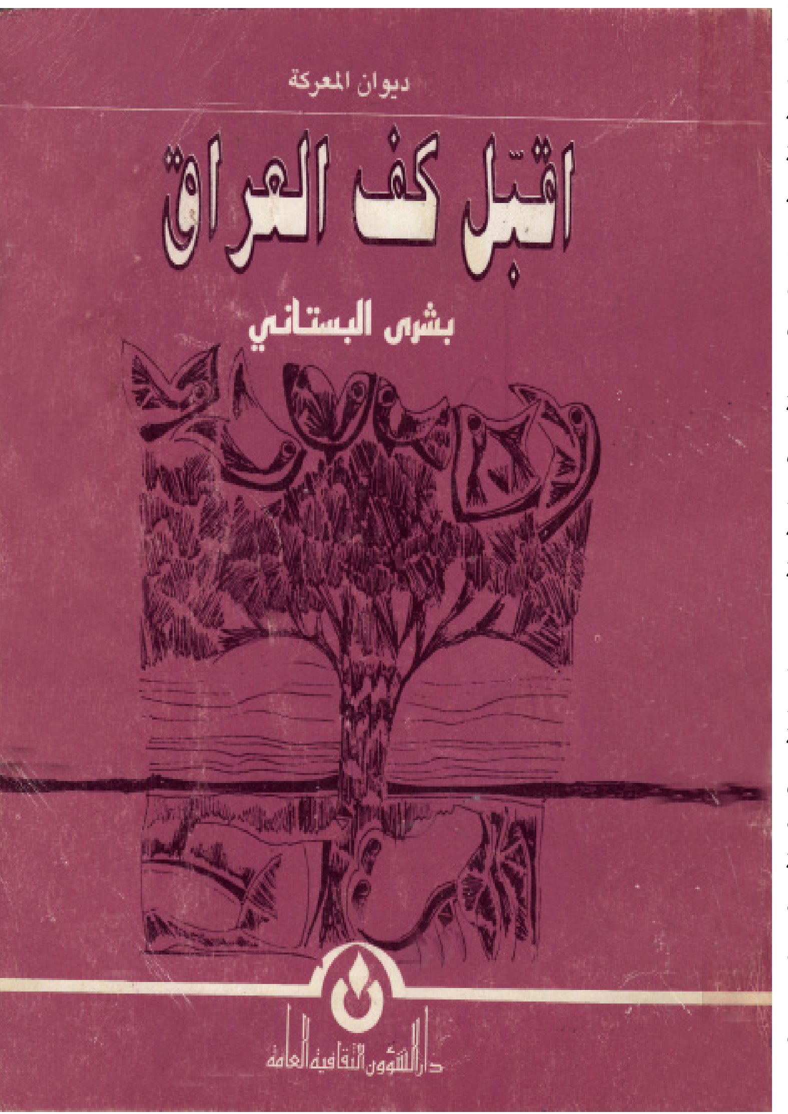




إن الترجمة من العربية واليها تعاني من إشكاليات جمة ، من الفقر المادي والعلمي والتنظيمي ، كما تعاني من هبوط شديد في نسبة ما يترجم إلى العربية ومنها ، وما تتم ترجمته يعاني من فقدان الدقة والتخطيط الستراتيجي المدروس والدارس لحاجتنا وحاجة ثقافتنا إبداعا ونقدا وعلما ومعارف . ولا ادل على بؤس حال الترجمة في الثقافة العربية مما عاناه مشروع (بروتا) الرائد من عقبات والذي أسسته الموسوعية العربية المبدعة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي عام ١٩٨٠ ، والذي حرصت فيه على نشر الثقافة العربية والتعريف بها في كل ارجاء العالم مؤكدة عبر مسيرتها ان الجهد المبذول ماديا ومعنويا في هذا المجال هو اقل بكثير مما تحتاجه رسالة حضارتنا العربية العظيمة ، وبالرغم مما قدمته من منجز بالغ الأهمية عبر أكثر من ثلاثين عاما إلا أن مشروعها لم ينل الدعم المادي والمعنوي الذي يستحق ، بالرغم مما قدم من خدمة جليلة للتراث العربي الحضاري في الماضي والحاضر معا ، ولو نال الدعم الذي يوازي هدفه لأحدث نقلة حضارية نوعية للثقافة العربية عالميا ، ومثله الآن مشاريع فتية تنمو بجهد عصامي سيزدهر لو نال الرعاية المادية الكافية كالمشروع الترجمي الذي تضطلع به مؤسسة السياب للطباعة والنشر والترجمة وأمثالها من المؤسسات المعرفية الفتية في الوطن العربي .

٢٠- التواصل الموجود بين الإبداع الشعري والنقدي عند بشرى البستاني ، هل ينطبق على طلبتك الدارسين لديك واغلبهم من الأدباء ؟ وهل أنت راضية عن الحصاد بعد كل هذا الجهد والعناء ..؟

ليس سهلا أن يجمع الإنسان بين أكثر من عمل تأملي وتأويلي جاد لأن ذلك يحتاج جهدا مضاعفا من التركيز، والتركيز من أصعب الفعاليات التي تمارسها خلايا المخ الإنساني ، لأنه يجري في أعلى مستويات التفكير وأدقها وأكثرها رهافة في الاشتغال ، لكن اشتباك الأسئلة الوجودية وشدة إلحاحها في الداخل هو الذي يدفع الإنسان الذي يعاني من تلك الاشتباكات للعمل على تنويع وسائل الاستجابة والمجابهة والمعالجات بحثا عن أجوبة ، وهذه الأجوبة لا تطفئ الأسئلة ، ، بل تسعى إلى إحداث نوع من التوازن الذي يخفف توترها ، لكن أسئلة جديدة ما تلبث أن تنهض من جديد لأن سؤال الذات في صيرورة دائمة ، يتواصل ويتغير ويتجدد ويتطور ، ولقد كانت تجربة الشعر والنقد والإشراف الأكاديمي من أصعب التجارب التي عشتها إرهاقا وتركيزا ومسؤولية لأنها تدور ما بين الفن والإنسان ، وهما أصعب الدوائر الحياتية إطلاقا ، وتلك كلها آليات ووسائل نبيلة لإحلال نوع من الانسجام الذاتي في الوقوف أمام الأسرار والمصير وعوامل الاغتراب واشتباك التناقضات التي تعد طبيعة تكوينية من طبائع الحياة وجاءت الحضارة المعاصرة بتطورها المعلوماتي الهائل لتزيد من حدة الاستلابات المتنوعة التي نعيشها ، لكني بالرغم من كل ذلك العناء كنت أبصر بعيني جمال نتائج تلك المثابرة وأناقتها ، وأعيش فرح تحققها على المستويات التي ذكرتها كافة ، ولذلك فأنا راضية كل الرضا عن حصاد تحقق في منجز بفضل الله سبحانه ، وسعيدة أني كنت مخلصة للمعرفة ، منطلقة من إيمان عميق بان العلم والمعارف النبيلة هي أسمى وسائل تطوير الإنسان وبناء الحياة ، صادقة مع نفسي ومع من عملت معهم ، نقية الهدف والمسعى في كل ما قدمت ، ومبتهجة أكثر أن أرى منهجي ساريا في سلوكيات كثير من طلبتي الذين ذكرتَهم وهم يتألقون في القيادات الأكاديمية والعلمية مبدعين وباحثين جادين ومثابرين داخل



العراق وخارجه ، وكثير منهم يجمع الشعري والنقدي وبعضهم التشكيلي والرياضي بمستويات إبداعية ، ولولا كثرتهم لذكرت أسماءهم وأسماءهن جميعا ، وكثير منهم أصدر أكثر من مدونة في النقد والشعر والقصة ، وأتمنى دوما لو كان نتاجهم متتابعا أكثر لكن ظروف حياتهم الشخصية والعائلية تختلف عن ظروفي المتفرغة كليا للعمل والمهيأة له بحكم الرعاية الشاملة التي تحيطني في الجانبين الأسري والعملي كليهما ، لكن أملي بهم موصول كونهم يمتلكون مواهب وإمكانيات حقيقية وثقتي كبيرة في تحقيقهم ما أصبو إليه فيهم وما أتمناه لهم من إنجاز .

**** ما بعد الحزن ، البحر يصطاد الضفاف ، أندلسيات لجروح العراق ، مخاطبات حواء ..عنوانات لدواوين الشاعرة بشرى البستاني .



قطرات من ماء السراب

محسن الخفاجي

الى ..
أرواح ٣١ شهيداً من مدن العراق وقراه إغتالتهم يد
ألإرهاب ألأمريكي, وهم عزل فذهبوا غدراً ، ودفنت
أحلامهم في الثلج حتى نهاية الحرب .
رماني الدهر بألأرزاء حتــى
فؤادي في غشاء من نبـــال
فصرت اذا أصابتني سهــام
تكسرت النصال على النصال.
(أبو الطيب المتنبي)

-١-

اذا وصلت الى بوكا (١) فتذكر إنك في الوادي المقدس . هنا تعذبت أرواح ، وتوقفت أعمار طوقها الغزاة بسيل رصاص متواصل وأعد الجنود رؤوسهم بأعواد الكافايين هنا امتلأت أجواف السجناء بالكوليسترول ، وقتل كثيرون برشقات رصاص غادر . عاشوا مع الذباب والفئران والعقارب والأفاعي من كل صنف . عرفوا اقسى درجات الحرارة ، تلك الدرجات التي تخلع الجلد ، وتفصله عن اللحم ، وحشروا في ليالي الضباب كما تحشر قطعان ألأغنام . هناك جرت وقائع صراعات طائفية مميتة تحتاج هذه الرمال الى صلاة ، فأرواح كثيرة ازهقت هناك (٢) ومازالت تتعذب تحت سياط الزمن . لا تنسَ ذلك ان وصلت الى بوكا ذات يوم . تذكر اصدقاءك، ففي المحن تدوم الصداقات .




-٢-

في هذا المكان داخل الخيمة الكبيرة ، يجري حصر السجناء الذين حصلوا على زيارات عائلية منذ الفجر ، وقبل ان ينبلج نور الصباح ، ثم ينقلون الى محطة استراحة . بعدها يجري استدعاء بعضهم من أسماء الوجبة ألأولى لمقابلة اهلهم وذويهم . يعودون ظهرا الى مخيماتهم منكسرين . ألأطفال يتركون ندوبا في اعماقهم .
البعض منهم ، من السجناء يحاول ان يوصل رسالة الى أهله ، لبيان ظروفه في المخيم . الجميع يكذبون لمساعدة عوائلهم على تحمل قسوة الأزمة .
قال لي سجين :
-انا لاأحب الموت هنا ، حتى لودخلت الجنة ، فأنا أكره أن أبقى لسنوات عديدة بين الثلج ، فلا تصل جثتي الى البيت فورا . ألا بعد موتي بسنوات . هذه جريمة .

-٣-

قالت المجندة :
- كم مضى عليك هنا ؟
قال السجين النحيف :
- ثلاث سنوات ، وربما اكثر . اهملت العد . انا هنا منذ بداية الحرب .
- كيف ترى السجن ؟
- من أي ناحية ؟
- المعاملة . الغذاء . الثياب . ألأمتعة والخ .
- كل ذلك غير مهم.لا حرية هنا ,وهذا هو المهم.

- ٤ -

حاول الجندي اثناء نوبة الحراسة ان يعيد اليمامة التي سقطت من أعلى مكان من عشها . جلبوا له سلما ، وحمل اليمامة معيدا اياها الى عشها ، لكنها ظلت تدورعلى نفسها في العش ، كانها تبحث عن نسمة . حتى اليمام المتوحش البري فطن الى الحاجة الى صباح حر طليق في وسط الرمال التي تسف هنا وهناك في اتجاهات معاكسة .
تراجـــع الجندي عن حمل اليمامة التي سقطت على الرمال ثانية ، واعادتها الى العش ، بعد ان ادرك انه لايقدر ان يعيدها كل مرة . اصابه الملل فعاد الى خيمته ، وأشعل سيجارته ، ومدد ساقيه ، كالنائم ، واخذ يتأمل خط الرمال الذي ينطبق على السماء . ذكره ذلك ببحيرات اوريغون (٣) فاحس بزفير يكوي جوفه .

-٥-

فرق الجنود المناشف بحرابهم ، وجعلوا منها حبالا . شدوا ايدي السجناء وعيونهم ، ووضعوا وجبة غداء في أيديهم ، وانطلقت السيارات شمالا . حتى وصلوا السجن فجرا ، غطوا رؤوسهم بأكياس سوداء اللون لكي لايروا شيئا .
صاح جندي اسود يضع حروف أسمه على صدره (بيست)(٤) قائلا بصوت صارخ وبعربية متكسرة .
-أخفض رأسك .
قال سجين لفنسه : سيأتي يوم لن تنخفض رؤوسنا فيه حتى لو ارغمنا على القتال وملاقاتهم وجها لوجه . فات اوان الخنوع .

-٦-

كان عبدو وهذا أسمه قد استدعي من السجن للعمل كمترجم ومسيطر. يحضر مع الجنود ليترجم اقوالهم ويحضر مع السجناء والمطلقي السراح ليسلمهم حاجياتهم، ويترجم مطاليبهم .
هو اتخذ هذا العمل كخلاص من محنته بمحض أرادته ، وانا رفضت ان اعمل لديهم

، وكنت اكتفي بكتابة طلبات السجناء حول محكوميتهم، واختفاء حاجياتهم٠
حين كان يتحدث، وانا مغطى الرأس كنت أعرف انه هو٠ عبدو الذي رافقني من خيمة الى خيمة في بوكا ٠
قيل انه بنى عمارة في غرب بغداد ، وأشترى سيارة جديدة، وأن ألأرهابيين راقبوه ،وأصطادوه في كمين في طريق المطار الممتلىء بحفر احدثتها العبوات الناسفة ٠
قتلوه وقطعوا جثته ٠ عاش خائفا، ومات خائفا٠ لم يمنع الدرع الذي كان يضعه على صدره من سقوطه ميتا بسبب جراحه الكثيرة والعميقة في الرأس والرقبة ٠

-٧-

حلمت إنني أركض في صحراء كلها رمال تطير كدوامات في الهواء الخانق ، وتحرق العيون ،ولاأصل الى مكان ٠ الذئاب تلاحقني حتى في النوم٠ تنطفىء ألأحلام وتموت، من دون امل بالعثور على حل لاخلاص ٠ الحلم يتحول الى كابوس ٠

-٨-

جاء المسؤول الحكومي لتفقد اوضاع السجناء ٠ وصل الى احد المخيمات فتجمع السجناء قريبا منه قال :
- انا مسؤول عن اوضاع السجناء : الغذاء ٠ الملابس ٠ النوم ٠ ألأستحمام ٠ لاعلاقة لي بالتحقيقات والتهم ومدة ألأحتجاز ٠
قال سجين شاب مفتول العضلات :
- انا راعي غنم ٠ أصيب أمريكيون في المدينة ، فجاءت طائراتهم الي وأنا اعزف على الناي ، ورموا علي شبكة ، كما لو كنت سمكة ٠ وقبضوا عليّ وصادروا خرافي ، هل الخراف أسلحة دمار شامل ؟ وهل الناي قاذفة قنابل ؟
قال المسؤول ، وكأن ألأمر لايعنيه :
- انتظر نتائج التحقيقات ٠ يحتاج ذلك الى وقت ٠ أصبر وأنتظر٠
قال السجين:
- ولماذا انتظر٠ انني لست سوى راعي غنم ابن راعي غنم ٠ اعيدوا إليّ خرافي ٠
وأمسك بحذائه ورماه على وجه المسؤول الذي لم ينجح في تفادي الضربة ، وواصل صياحه ٠
- اللعنة عليكم أيها ألأنذال ٠ ترون الحق ، وتديرون أعينكم عنه ٠

— ٩-

آه لوكنت أعرف مافعلت ، لوضعت خطة محكمة لقتلك، وفصلت رأسك عن جسمك٠ كنت أظن انك هدية السماء لي، ولم يخطر ببالي إنك مثل ألأفعى التي إغوت آدم ، والتي تسعى لتلدغني ٠ يالغدرك ٠ لم يخطر ببالي ذلك ٠
أستطيع أن اقتلك ألأن كما يدوس رجل بحذائه حشرة ضالة ، ولكنني لاأريد ان ألطخ يدي النظيفتين بدمك الملوّث القذر ، ولا يشرفني ان تكوني اما لأولادي لاأعرف كيف احتملت هذا الحقد، وكيف جمع جمالك قبحا لايصدق ، وتعايش مع كل تلك السنوات ٠
كنت أراك مثل لؤلؤة مكتملة تنام في صدفتها ٠ كنت ألأمل الذي أقترب والملاذ ألأمن للروح الهائمة ، والنور الذي ينير النفق المظلم الذي عبرته ٠
أستطيع أن امحوك من الوجود، ويمكن أن ينفذ ذلك لي قاتل أجير في هذه الفوضى حيث تطحن الحرب ألأهلية بعجلتها الشرسة القاتل والبريء ٠

-١٠-

ورد اسمه في قائمة اطلاق السراح، لكنه فاجأ الجميع بقوله (انني لن اخرج من السجن ، مالم يعيدوا لي مالي وذهب الزوجة الذي سرقوه مع المترجم ٠
اعترض السجانون على قراره ورموه في قفص إنفرادي ٠
لكنه أصر قائلا :
- أنني لوخرجت خاوي الوفاض فسأكون قد فقدت كل شيء ٠ لايمكن قبول هذه ألأهانة، حتى لو أضطررت على ان أفجر نفسي بحزام ناسف في نقطة سيطرة ٠

-١١-

لا تبكِ ٠ لا تدر وجهك عن العاصفة ٠ دع الريح تلامس جبهتك وتهز بدنك ٠ لاتكن كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال ٠ دع رأسك طليقا وتذكر إنك رجل شجاع، وان هذه الكلاب ستغادر يوما ما ، وان لحمك المر سيضاعف جوعها لوفكرت بعضك ٠
لايمكن للشيطان ان يهزم الملاك ٠
انه يبقى خائفا من نهاية محتمة لهذه المعركة ٠

-١٢-

لم أر سجينا مثل أحمد
إدعى الجنون، ليهرب من التحقيقات ، ولكي يجيب على ألأسئلة بأسئلة أخرى ٠ ألقوا القبض عليه عند الحدود العراقية التركية، ومعه بندقية ونصف مليون دولار ٠ مثل دور مجنون ، واعتاد عليه، فلم يعد احد يعرف أهو مجنون أم عاقل ، فأرسلوه إلى بوكا مقيدا، ومعه كيس يغطي رأسه ٠
سألوه في اول تحقيق :
- لماذا يريد ان يعبر الحدود بدراجة هوائية ، وبندقية ، وثروة من الدولارات المسروقة؟
قال:
أنا أحب أغاني إبراهيم طاطلس (٥) وأردت أن أقيم له حفلة في بغداد يغني فيها أغانيه الجميلة ٠
لم يصدقوا ذلك ، وواصلوا سجنه أربع سنوات دون جدوى ، ثم اطلقوا سراحه ٠

-١٣-

الحسنة الوحيدة إن أمي ماتت منذ خمسة وعشرين عاما، لو كانت حية لتعذبت على صليب إمومتها، وعلى خسارتها بفقداني ٠ كأني أراها عصفورة إختطف الصبية صغارها، فظلت تحوم دون هدف ٠
موت امي المبكر يبعث السرور في قلبي لأنني لم أعذبها
اليس هذا غريبا ؟

-١٤-

قال المجند:
- خذ
ورمى الى غرفتي بقنينة ماء بارد، ثم ناولني قطعة حلوى ٠
اكلتها ، فرمى لي بسيجارة مارلبورو ٠ قال :
- انا معجب بك ٠
- ما السبب ؟
- انت الوحيد الذي ميز صوت راي تشارلز (٦)
- وكنت اسمع جاستون تمبرلك (٧) وأميزه أيضا ٠
- راهنت عليك ، وربحت الرهان اذ لم يصدقني احد في البداية٠
وفي اليوم التالي ، اثناء تصاعد الشغب ، رأيته يمسك بندقيته ويطلق النار عليّ ، وانا





احتمي من شراسته بالخيمة .

-١٥-

قالت الضابطة الشقراء :
- سأسافر الى ولاية البنوي، لأحضر زواج امي من عشيقها .-أبوك ؟ ماموقفه ؟
- انفصلا منذ عامين . لم يعد أي منهما يهتم لمصير الآخر .-أذا كان عمرك ألأن ٣٨ عاما فكم يكون عمر أمك ؟ هل هي ملائمة لكي تكون عروسا ؟
قالت بهدوء:
- الحب لايعرف القوانين .
أشارت لي بالتجوال معها . تحدثت عن قرب اطلاق سراحنا ،وان هدوءنا في السجن سيسهم في اختصار الوقت .
- سيطلق سراحكم بعد ان تصلنا اشارة من واشنطن .
- لم اصدقها .
- كيف لي ان احترم كلمة امرأة لاتحترم اباها؟ لاأستطيع ذلك .

-١٦-

قال سجين لأخر يحاول ان يختبىء في الخيمة، بعد ان طارده الحارس حين رآه يكسر القضبان :
- أنتبه ربما يمسك بك ، ويضعك في السجن .
لم اسمع بتعليق ساخر كهذا:
- ربما يسجنوك في بوكا .
مهما كانت العقوبة فانها لن تكسر الروح . يجري تسفيه القضية لتقبلها .

-١٧ -

قرأوا رقمي في الباب ، في قائمة الزيارات العائلية .
حلقت لحيتي ، وأرتديت ثيـابا نظيفة ، فسأستمع الى اخبار جديدة عن أهلي وأصدقائي ، ربما كانت فرحة أو حزينة لكنها ضرورية في الحالتين .
حين وصلت الى خيمة الأستقبال لم أر احدا ينتظرني ، وفوجئت بان الذي يزورني ليس سوى صديق كان سجينا معي قبل عام، وأراد ان يراني ويعبر عن صداقته العميقة .
صرخت به :
قطعت المسافة من بغداد الى البصرة ثم الى ام قصر ووصلت الى بوكا لتسجل زيارة ، ثم تعود الى بغداد ،وتعود لي في الموعد المحدد. اذا أردت ان تكون صديقا لي، فأذهب الى عائلتي ، واخبرهم اني أريد ان يحضر احدا ليقابلني، هذا ضروري جدا . وألأن هذا هو العنوان .
وناولته ورقة كتب عليها رقم تلفون اهلي، ورقم الشارع الذي كنت أسكن فيه .

-١٨-

كان البدوي السجين الذي صادروا جمله واعتقلوه قد يئس تماما. رأيته ذات ظهيرة ينظر الى كلب يدخل في ألأسلاك الشائكة ويخرج منها .
تحسر وقال :
- أترى هذا الكلب؟ إنه أسعد مني ، اذ سيعود في المساء الى بيته ، حتى لوكان مزبلة . أما أنا فسجين هنا بين بنادق هؤلاء الكلاب بعيدا عن أهلي .
وكلما ذهبت الى خيمة الزيارات واجهني الجمل وهو بارك والجنود من حوله يلتقطون صورا للذكرى .

-١٩-





في أول يوم لوصوله الى السجن أستطاع أنْ يرسل رسالة إلى أهله البعيدين طلب أن يجلبوا معهم مجنونا أثناء مقابلته وان يمنحوا أهله عشرة ملايين٠
ألتقى أهله،وبسرعة تبادل ثيابه مع المجنون دون أن يراه احد ٠ اعطى المجنون البدلة الصفراء ولبس ثياب المجنون، وخرج مع اهله ٠ اعيد المجنون الى المخيم وظل يرقص مع السجناء ٠
اما السجين فقد هرب، وأكتفوا بنشر صورته في واجهة المخيم مع اعلان عن مكافأة لمن يدل عليه ٠
بعد اربعة ايام فقط ،اطلقوا سراح المجنون وأغلقوا ملف البدوي، لن يمكنهم القبض على بدوي في صحراء ٠ الصحراء وطنه ألأبدي٠ ولا أحد يعرفها مثله .

-٢٠-

كان الجنود قد أقتحموا البيت واعتقلوا أباه المشلول بتهمة مقاومة قوات التحالف، والتخطيط لمهاجمتها رغم انه مشلول من جلطة دماغية، وقد فقد بصره تماما منذ أعوام ٠
رافقه ابنه الى السجن ، ومنه الى سجن آخر٠ كان يحمله على ظهره ٠ صارلأبيه عينا وقدما، ورافقه في كل مكان٠ لم أر في حياتي وفاء اكثر من هذا٠ لولاه لمات ألأب في حسرته وسط خيمته الباكستانية ، ولا احد يقوده الى أي مكان ٠
حتى ألأن بعد مرور سنوات طويلة ، أفكر كيف يمكن لأعمى ان يخطط لمهاجمة قوات اكثر من ثلاثين بلدا ٠ أي عملاق هذا؟!
ان كان هذا صحيحا فهو عبقري حتما، وبطل من طراز فريد ٠ وان لم يكن ذلك صحيحا، فما ابشع هذا الظلم الذي لحقه ، وما اغبى هؤلاء الذين اعتقلوه ٠!

-٢١-

كانت الفتاة قد اقتادها البريطانيون الى بوكا، ووضعوها في سجن أنفرادي في الصحراء تحت شمس لاترحم ٠
في السادسة عشر من العمر ٠ فتاة قروية من احدى قرى القرنة(٨)، متهمة بقتل اربعة جنود بريطانيين ، ولأن البريطانيين أحتلوا البصرة ، ولم يكن لديهم سجن فقد أودعوها للأمريكيين ٠
سبقتها شهرتها الى السجناء٠ لم نكن نتحدث ألا عن هذه الفتاة التي هزمت جيش ألأمبراطورية التي غربت شمسها، لكن من يتحدث عن نفسه بعنجهية يقال له (ماذا تكون بالقياس الى هذه الفتاة؟ هل قتلت أربعة جنود محتلين؟ بالطبع لا، فلاتصدع رؤوسنا ببطولات فارغة ٠)
كنا نراها حين نمر على السجون ألأنفرادية، ونمدح بطولاتها ٠ نسمعها كلاما يشيد بها ويمنحها الصبر ٠
الفتاة الشجاعة رحلت بعد أشهر قليلة الى سجن إستحدثة البريطانيون في الشعيبة ، وانقطعت اخبارها عنا، لكن البريطانيين اطلقوا سراح سجنائهم جميعا ، وكانت هي احدى السجينات اللواتي تخلصن من شراك السجن، ورف جناحاها في سماء قريتها ٠ كائن صغير وباسل في محنة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب ٠

-٢٢-

قال جو:
- هذه فرصة رائعة ٠ انت كاتب وتجيد ألأنجليزية ٠ هل يمكنك ان تهدي قصة لأبنتي بمناسبة عيد ميلادها السادس ٠
- مأأسمها ؟
- كاميرون ٠
- بدأت اكتب : (إلى كاميرون ٠٠ عيد ميلاد سعيد)





وكتبت أسمي ، وتحته عبارة موضحة : سجين عراقي لدى أبيك جو انهيت كتابة قصة ألأطفال ، وقرأتها لجو .
رأى الورقة وقال :
-هذه كتابة جميلة ، وهادفة ، كيف لم تخطء بكتابة أسم كاميرون .
قلت له :
- ان اسم كاميرون دياز(٩)هو الذي ذكرني بحروفه
- وكيف عرفت كتابة جو؟
- من فيلم(جو الجميل) (١٠) لابد انه استفزك .
شيء صغير وعميق .

-٢٣-

حين وصل الوزير (١١) ورايناه بثوبه الجميل بين حفنة من السجناء ، ولصوص، وقطاع طرق، وجنود. لم يكن شبيها بطلعته في شاشة التلفاز . كان برفقة اخوين له لحمايته . وهما يكبرانه في السن كما اوحت ملامحهما غير انهما لم يكونا متهمين بل مرافقين لأخيهما .
جلبوا سيارته من نوع بي أم دبليو وفي حقيبتها نصف مليون دولار. رأيت المجندات يتناوبن على تصوير انفسهن وهن يرمين باجسادهن على حزم الدولارات .
لو تاخر الجنود الذين قبضوا عليه قليلا لعبر الحدود الى البوكمال باتجاه دمشق . ولعاش بقية حياته في سعادة مع هذا المبلغ الضخم الذي ربما كان ميزانية وزارته لعام كامل .اطلق سراحه ، وصادروا أمواله . لم يبق في العراق يوما فقد نقلته سيارة الى حدود ألأردن، ومن هناك حصل على اللجوء بمساعدة المحتل.

-٢٤-

هل تذكر (فلايز كجر) او مايمكن ترجمته الى (صائد الذباب) شريط لامع ذهبي اللون بلون العسل النقي ، يلتف على هيئة دائرة، يعكس أي ضوء على سطحه، ويغري الذباب ليحط عليه ويلتصق به فيموت بفعل الزمن . نسمع طنين اجنحة الذباب، ومحاولاته الفاشلة بالخلاص . هل تذكر تلك المرة التي قلت لي فيها : اننا صرنا مثل ذباب يحط على صائد ذباب لا أمل بالخلاص منه ، ولا ينتظرنا سوى الموت .
ما أشبهنا بذباب عنيد، لايكف عن الطنين، ولا يموت لو احاطوه بكل صائدي الذباب .

-٢٥-

مرت أيام عصيبة لايمكن نسيانها .
يوم ارتفع فيه الضباب فلم يعد احد يرى راحة يده .
يوم أطلقوا فيه الرصاص المطاطي والمسيل للدموع على عيوننا .
يوم رمينا الصحون خارج المخيم وحطمنا أكواب الشاي .
يوم رمينا البدلات الصفر التي تشبه ثياب محكومين ينتظرون إعدامهم .
يوم بدء تشغيل الماء البارد جدا في صنابير السباحة.
يوم اخفاء الشفرات في الرمال .

-٢٦-

وصلت الى غرفتي، تمددت على ألأرض تنهدت بعمق . هذه هي اللحظة التي انتظرتها منذ مايقرب من اربع سنوات. سمعت اطلاق نار ابتهاجا بعودتي، رأيت قصابين يقطعون ذبيحتين بسكاكينهم . ما اشبهني بخروف مزقته السكاكين .
كم احتاج من ألأيام لأنسى كل ذلك ألألم ؟.




الهوامش

(١) بوكا : معتقل صحراوي بالقرب من ام قصر سمي بهذا ألأسم نسبة الى الضحية المكسيكية في برج التجارة الدولي عام ٢٠٠١ وضم اكثر من ثلاثين الف معتقل عراقي ٠

(٢) بلغ ضحايا المعتقل ٣١ ضحية لم يتم تسليم الجثث الى ألأهالي وابقيت في الثلج لحين انتهاء محكومياتها بما يخالف جميع القوانين والشرائع السماوية والوضعية ٠

(٣) اوريغون : ولاية امريكية في الشمال الغربي

(٤) بيست اسم منتشر بين السود منذ الستينات ومعناه (ألأفضل) وهو تقليد للملاكم محمد علي كلاي (أنا أفضل ألأفضل)

(٥) ابراهيم طاطلس : مغني تركي شهير من أشهر افلامه مع الممثلة هوليا افشار فلما بعنوان(ازرق ازرق) و(عائشة) برز في سبعينات القرن العشرين ٠

(٦) راي تشارلز : مغني امريكي أسود وأعمى من فلوريدا اشتهر بأغانيه الحزينة وتعاطي المخدرات ٠ بدأت شهرته في الخمسينات كعازف بيانو ٠ توفي في عام ٢٠٠٤ ظهر فيلم عن حياته ونال ألأوسكار من بطولة جيمي فوكس بدور راي تشارلز ٠

(٧) جاستون تمبرلك : مغني امريكي ابيض اشتهر بادائه ألأغاني الشعبية (الراب) ورقصة الهيب هوب ٠ له افلام كثيرة من اهمها ٨ ملم مع كيم باسنجر ٠

(٨) القرنة مدينة عراقية تابعة لمحافظة البصرة تقع عند التقاء نهري الفرات ودجلة ليكونا شط العرب ٠ توجد فيها شجرة النبي آدم (ع)٠

(٩) كاميرون دياز : ممثلة امريكية معاصرة ٠ اشهر افلامها(عصابات نيويورك)

(١٠) جو الجميل : فيلم كوميدي من بطولة شارون ستوت ٠

(١١) الوزير ميسر رجا شلاح وزير الصناعة التقيت به في خيمة في الناصرية ثم في بوكا وكذلك كان هناك سعدون حمادي رئيس وزراء سابق وسمير الشيخلي وزير الداخلية والتعليم العالي السابق ٠







أخطاء



ماجد الخياط

خطأ هنا ..... خطأ هناك

و ما يشغلني هذه اللحظة

خطأ في ذاتي

خطأ في أنتمائي

وكل ما أحتاجه

هو لون ابيضَ

يكشف عن حلمي

الذي أختطفه العابرون يوماً

....

قال الحكيم :

حينما خلق الله العالم

خلقه على شكل تفاحة ذهبية

كان ذاك هو الخطأ الأول

وحينما دحرجها اللاعبون بأقدامهم

قالوا :

هذه هي الكرة الأرضية

....

كل اخطائي

.... حقائقي

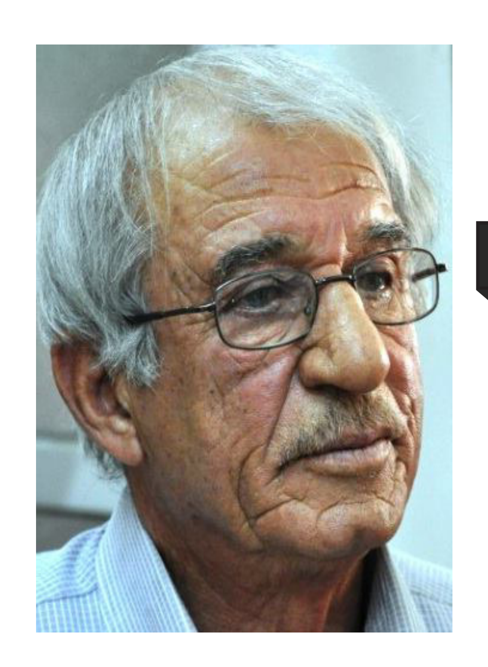
قالوا لي :

هذا ما تركوه لك

ارث يشوهني

لذا رحت أبحث

عن لعبة خطأي الأول



بئر القصة

فرج ياسين

نشرتُ حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمسُ مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصدورها الآن ، ولا بعد أيام أو اشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضا قاسياً وطريقاً شديد الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براقة قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسةً أيضاً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال .

سعيت إلى حرفةِ كتابة القصّة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبياً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطواتٍ مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفؤاد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرتُ ببناء مشغل خاص بي ، فوجدتُ إنني استطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكنٍ على نحو مُضجر وكئيب .

تصّور أن يكون لديك خزانُ ماء ، وثمة صنبور يزوده بالماء قطرة قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكُبه مرّة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نقراً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف آنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطراتٍ جديدة.

* * *

في عام ١٩٧٥ أدرت ظهري لبغداد ، مخلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنةٍ واحدةٍ كتبتُ قصتي الأولى (الصّرّة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نُشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مُدّة وجيزة ، فبدأتُ ... إذ إن ذلك كان مغريا على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرتْ لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأتُ في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقاص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد




نشرتُ حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمسُ مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصدورها الآن ، ولا بعد أيام أو اشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضا قاسياً وطريقاً شديد الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براقة قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسة ً أيضا ً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال .

سعيت إلى حرفةِ كتابة القصّة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبياً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطواتٍ مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفؤاد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرت ُ ببناء مشغل خاص بي ، فوجدت ُ إنني استطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكن على نحو مُضجر وكئيب .

تصّور أن يكون لديك خزانُ ماء ، وثمة صنبور يزوده بالماء قطرةً قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكبه مرّة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نقراً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف آنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطراتٍ جديدة.

* * *

في عام ١٩٧٥ أدرت ظهري لبغداد ، مخلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنةٍ واحدةٍ كتبتُ قصتي الأولى (الصُرّة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نُشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مُدّة وجيزة ، فبدأتُ ... إذ إن ذلك كان مغريا على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرتْ لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأتُ في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقاص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد ورغبة لافتة ، وما أن حل عام ١٩٨١ حتى صدرت مجموعتي الأولى (حوارٌ أخر).

لم أكن أعــرف ما الذي يتعيّن على من ينشر كتاباً أن يفعله ، استلمت المكافأة الضئيلة ، وحملت نسخ الكتاب طائراً بها إلى تكريت ، وبدأت بتوزيعها عشوائياً بين معارفي وأصدقائي وأقربائي وزملاء العمل مفتوناً ومباهياً .... لا أذكر أنني أهديت نسخة إلى كاتب أو ناقد أو أي شخص أخر في بغداد أو غيرها . بعد سنين طوالٍ كنت أقدم الشكر لأحد النقاد العراقيين المهمّين لأنه كتب مقالاً عن إحدى قصصي القصيرة جدا ، فقال لي مع أنك (ما تستاهل) أن يكتب عنك ، لأنك لم تهد لي أبدا أياً من مجموعاتك القصصية .

* * *

أنا لم امكث في الوسط الأدبي في بغداد على نحو متصل سوى أربعة أعوام ، وكانت دائرة علاقاتي مؤلفة من زبائن خط المقاعد الأول ، المطل على شارع الرشيد ، في مقهى البرلمان ، أيام الجمعة فقط ، ومن بين هؤلاء ثَمَّ نخبةٌ ، من ثلاثة إلى أربعة أشخاص ، هم من كنت أخرج معهم إلى فضاءات ثقافية أخرى ، وحين عدت إلى تكريت كانت قائمة أصدقائي ومعارفي من الأدباء متواضعة جداً ، وهي مؤهلة للتضاؤل مع مرور الزمن ، لولا ظهور اسمي في مدد متباعدة على رأس قصة جديدة ، وحضوري مهرجان المربد الذي صار يعقد منذ أواخر الثمانينيات ، فضلاً عن بعض الإشارات التي تخص قصصي هنا وهناك . التعريف النهائي الذي صرت إليه ، يتلخص في كلمات : قاص يعيش بمنأى عن المشهد الثقافي ، ويعمل على مشروعه الشخصي ، صامتاً ومقلاً .

* * *

هنا في تكريت – حاضنتي الخالدة ، وحاضنة قصصي – تبلورتْ تجربتي الحزينة مع القراء ، إذ اقتنعتُ، منذ زمن طويل – بأنني حين أنشر قصة ، فأن هذا لا يعني أنني صرتٌ في منطقة القراءة ، ولأسباب أكثرها قسوةً ، هو يقيني بأن القرّاء غير موجدين ، وأقصد هنا القرّاء الحقيقيين ، أولئك الذين يفترض أن يهرعوا إلى تلقي النص ، وهم على وعي ودراية بأنه مكتوب لهم .

إن كتابة نص ما للجماعة ومن أجلها ، يحتم أن يكون مقبولاً منها ، فكيف إذا كانت الجماعة لا تَعْبأ. تخيل أن تقدم زهرة لامرأة تحبها وتفاجئ بقولها لك (ولماذا أتعبت نفسك؟) وأنت تدري أنها تفضل عليها شطيرة همبركر مثلاً.

حين كنتُ فتى في مرحلة الدراسة المتوسطة ، أولعت بقراءة الروايات والقصص ، وحين قرأت ثلاثية نجيب محفوظ ورواية الجريمة والعقاب وغيرها ، أصبحت انظر باستهجان وازورار إلى ساحات اللعب ووسائل التسلية الصبيانية ، وبما أن صوتي لا يمكن أن يسمع أبدا ، اكتفيت بالهمس لنفسي : عجباً كيف يحجم الآخرون عن تجربة الدخول في مملكة الفن السحرية . ومنذ ذلك الزمــن عرفت بأنني أقبع في زاوية إشكالية ، فما أفضله واعشقه لا يفضله الآخرون ولا يعشقونه.

لا أحد في مجتمعنا يقارب ُ بين الشخصية الأدبية والشخصية الاجتماعية ، إذ عليك أن تظلّ فرداً غمراً محشوراً في لوحة السياقات اليومية العابرة ، وهذه هي صورتك المعترف بها . أما إذا أقحمت ـ صورتك الأدبية في هذه اللوحة فأنك سوف تكون مُغرِّداً خارج السرب. المكافأة الوحيدة التي يحصل عليها الأديب عندنا نابعة من إدراكه بأن قراءهُ هم شركاؤه ، أقصد الأدباء أنفسهم .

قرأت مرةً أن الروائي البرازيلي جورج أمادو كان حين




يمشي في الشارع ، يقف البقالون والجزارون والمنظفون وسائقو المركبات والمشاة لتحيته ، وقرأت أن أيليا اهرنبرغ الروائي الروسي ، روى بأن أمه أيقظته ذات صباح من النوم لتقول له باكية إن ذلك الشـخص الذي كتب قصة (فانكا) قد مات ، وتقصد تشيخوف . وأنا على مدى عمر كامل من التدريس في الصفوف العليا في المدارس الثانوية أو في الجامعة ، أولعت بسؤال أطرحه على الطلبة والطالبات في بداية كل عام دراسي وهو : هل تعرفون هؤلاء : عبد الملك نوري ، محمود جنداري ، سامي مهدي ، أحمد خلف، خالد علي مصطفى ، سعدي يوسف ، حسب الشيخ جعفر ، مهدي عيسى الصقر، وأسماء أخرى ، وما من مجيب ، لذلك لم أجرؤ على القول هل تعرفون أن (داعيكم) كاتب قصة .

أنني أتحدث عن المتلقي القياسي الواقعي ، وليس عن المتـلقي الضمني الذي تحدّر من البؤر الثقافية التي تحدّرت منها ، وكذلك فأنا لا أقصد النقاد والأكاديميين بمساطرهم وجلجلة مصطلحاتهم .

* * *

قلت إن تكريت حاضنتي وحاضنة قصصي ، ومن أراد أن يطل على سيرتي الذاتية والأدبية ، يتعيّن عليه أن يضع في حسابه أن تكريت ليست شيئاً من دون نهرها . ولا أقصد دجلة العظيم المرسوم في الخرائط ، والمصعّد من أبراج التاريخ أو الموصوف في قصائد الشعراء أو المعّرف بجدواه الاقتصادية بوصفه شريان حياة ، بل دجلة المُخلّق في ذاكرة أجيال وأجيال بوصفه أباً وذراعاً وبيتاً ومرضعةً ومعلماً ، فمنذ نهاية الثمانينيات أصبح الاقتراب منهُ محرماً ، فغضبت تكريت وشدت رحالها متجهةً شمالاً وغرباً ، أنا مثلاً ابتعدت عن بيتي القديم أكثر من ألفي متر ، ومع كرّ السنين أخذت أحيل النهر على الذاكرة ، هكذا غدا نهري الخاص مكاناً مفقوداً فنشأت أسطورته في قصصي ، إذ خلّقتُ منه شخصية مكانية تستعاد بحس تراجيدي . إن من أراد أن يقرأ قصصي النهرية فانه سوف يكتشف أن قصةَ الصّرة تتحدث عن رجل يقدّس النهر لذلك يحمل أمه العجوز العمياء ويخطر بها فوق الجسر المشيّد حديثاً ، أراد أن يريها كيف إنهم البسوه قبعة فأصبح أكثر جمالاً ، وفي قصة غدا في الصدى يُري الأب ولده من خلال أسيجة المنع نخلتهم الباقية في البيت القديم ، ثم يأخذه إلى النهر لكي يطهّره من درن النسيان ، وفي قصة ليلة صيد ، يذهب عجوزان إلى النهر ويحاولان صيد السمكة الذهبية الموعودة ، ولكنهما لا يحظيان بها . وهي مرادفة رمزياً لمدينة الطفولة والشباب والأيام النظيفة . أما في قصة (طغراء المدينة) وهي آخر قصصي ، فأن المدينة التي أدارت ظهرها للنهر تحضر عبر جسد فتاة ، ظلت تتناسخ في صبايا المدينة منذ العهود الغابرة وحتى اليوم ، وهي تحمل علامةً على خديها ، رسمت بقطعة غرينية جافة ، هي من عطايا النهر أيضاً، وليس ذلك كل شيء ...





المرواتي وفن التسريد

د. عمار أحمد

قبل الحديث عن تسريد المرواة، أرى الحديث عن السرد بعامة ضروريا؛ والسبب جلي هو اقتران العتبة الجديدة بوصفها موجها قرائيا خاصا ومنقطعا بمضاف إليه، فهذا المسند (نحويا) نكرة تعرف بمضاف إليه، لا يطابقه في الذاكرة منجز نصي أو صورة.
أرى السرد منجزا لغويا ينتظم انتظاما تحدده خصوصية المؤلف بوصفه ذاتا مستقلة تتسم بأسلوب ما، ثم ما يلبث أن يتبناه راو ــ هو ذات متشكلة من وعي المؤلف الذاتي الخاص ووعي موضوعي، هو ذاك الوعي الجمعي، شكلا ومفاهيم ودلالات؛ ليقدم به حكاية تتشكل على وفق سياقات فنية لتتحول إلى قصة، وأقول قصة ؛ لأن هذا المصطلح هو الإطار الأشمل لنصوص وخطابات تتموضع أجناسا عديدة هي المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، و ق. ق. ج، وأصلها كلها الحكاية من حيث هي النشاط السردي الأول للذاكرة الجمعية.
إن هذه الأجناس جميعا ظلت عبر تاريخها متمسكة بدلالة القص الأولى (الإخبار) ونلاحظ أن القص في العربية هو الحديث بأخبار الأولين، والوقائع التاريخية والأحداث الأولى، بأيامها وأعلامها(الآية القرآنية: نحن نقص عليك أحسن القصص) والحال نفسه في الإنجليزية، **HISTORY**، فحذف الحرفين الأولين يحول المفردة إلى قصة (**STORY**) وفي كل مراحل هذا الفن كان الفرق بين منجز ومنجز محصورا في التميز، وفي التلاعب بأسماء الشخصيات، وعددها، وطبيعة الأحداث، وظلت بنية الزمن محددا مهما لطبيعة الجنس.
إن اللغة التي كتبت بها الأعمال القصصية كانت حاملا فقط، لأنها ظلت أسيرة الاعتقاد بأن اللغة محكومة بوظيفة نسج العلاقات بين الشخصيات، وما دورها إلا تقديم الأمكنة المنعكسة من الواقع الخارجي، بما يحقق الإيهام بأن الواقع النصي مماثل للواقع المنعكس عنه، فضلا عن أن الأحداث التاريخية الكبيرة، كانت توظف للغرض نفسه، لاستكمال حياة نصية موازية، تستطيع القصة بها تقديم رؤيتها للواقع، محللة تحليلا نفسيا واجتماعيا، وسياسيا.
لقد تعددت بدايات تلك النصوص، واختلفت طرائق بناء أزمنتها، إلا أنها ظلت تستند إلى الاستهلال، وهذا ما انعكس على كل الأعمال الدرامية التي استندت إليها؛ لأن في الاستهلال تهيئة، تستدرج القارئ العام المتواطئ معها، فهي تكتب له، ونجاحها من رضاه وتواصله، بغض النظر عن مستواه الثقافي؛ بعبارة أخرى كانت الأعمال القصصية، متواطئة مع القارئ الخامل على نحو ما، ولكن الكارثة الأكبر هي عزوف هذا القارئ نفسه عن القراءة كلها، فهي فاشلة في التواصل مع الساعين إلى الاختلاف أصلا، وعافها المتواطئ الذي تستهدفه، وتسعى إليه، فظل حتى السؤال القديم (ماذا تكتب؟) عائما لغياب فعل القراءة نفسه، وصار غريبا

جدا السؤال الجديد (كيف تكتب؟)
إن الكتابة على نحو عام، صارت تعاني من الغربة بحكم التقدم المواصلاتي الخرافي الذي أدى من ضمن ما أدى إلى هيمنة الصورة هيمنة لا سابق لها على مر تاريخ البشر، فضلا على تسهيل الإعلام بتنوع أسباب النجومية وفضاءاتها، فصارت كرة القدم مثلا محط أنظار الأجيال، ومحج تطلعاتهم؛ لأننا إذا آمنا أن السرد حاضر في تفاصيل الحياة كلها، فسنرى أن الجملة التكتيكية التي يؤديها نجوم الكرة البارزون صارت تنافس الكثير من الأبيات الشعرية الفذة، لأن القراءة والسماع تنحيا لحساب المشاهدة، بعد هذا الإيجاز الشديد أقول: أما آن الأوان للسرد بوصفه فعلا عظيما في الحياة، أن يسعى لإيجاد فضاءات وطرائق كتابة تعيد له موقع الصدارة وتعفيه من المقارنة بما حوله من آليات إرسال؟ إن هذا السعي متأت من قناعة هي أن تطور أي فن من فنون الإرسال، ما كان ليلغي الفنون التي سبقته، والحال منطبق على التطورات كافة، ونأخذ مثلا آليات الانتقال والاتصال، لقد وصلت تقنيات السيارات والطائرات إلى مستويات ما كان ليصل الإنسان إلى تخيلها مهما بلغت مخيلته من الجموح، لكن الدراجة الهوائية ظلت مهمة، وتطورت وسائل الإرسال الإعلامي والفني حتى صرنا نشاهد ما يجري في أي بقعة من التي كانت تسمى المعمورة مشاهدة حية، ولكن الراديو ظل مهما، أسوق هذه الأمثلة لأقول:

إن تنوع طرائق الإرسال التي استلزمت تنوعا في طرائق الاستلام (التلقي) تدفع بي إلى البحث عن منطقة أخرى للكتابة السردية، تعيد لها أهميتها وخصوصيتها، وتبقيها في منطقة الكتابة، والسبب هو أن فن الدراما التلفزيونية الآن، وقبله السينما سحبا الأهمية إرسالا وتلقيا من القصص والروايات، ونجحا في أن يستقطبا ملايين المشاهدين في مدة قصيرة، ما كانت الرواية أو القصة لتستطيع استقطاب قراء مماثلين، فالمطبوع مهما بلغ عدد نسخه، لا يتجاوز رقما محدودا، وكلنا نعرف أن عدد القراء في تناقص، متنحيا لحساب عدد المشاهدين ، وهذا أمر طبيعي جدا؛ لأن استلام الصورة أسهل، وفي كثير من الأحيان أبلغ، وأكثر فنية بحكم التطور التقني، وأكثر إدهاشا، وإذا انبرى من يقول : ولكن الأساس رواية، وقصة، سأقول ولكنها لم تعد مكتفية بذاتها، صارت الرواية، والقصة تحتاج إلى وسيط فني هو فن آخر، والأصح فنون أخرى وعدد كبير من الفنانين، والفنيين، لتستطيع تقديم نفسها، وصار المخرجون والممثلون بصدارة المشتركين شركاء، وأصحاب اليد الطولى في الإيصال، ما أسهم إسهاما كبيرا في سيطرة الخمول والتراخي؛ لأن الصورة _ مع الاعتراف بأهميتها _ معطلة للتخييل، ومع هذا كله وقعت الأعمال الروائية والقصصية تحت طائلة النقصان، لأن تحولها إلى فلم سينمائي أو مسلسل درامي، يستلزم نجاحا جديدا للمحولين منطلقه الأساس تقديم رؤية جديدة يحملها المخرج، وقبله السيناريست، فضلا على الفريق الفني باختصاصاته كافة.

إنني أرى أن السبب الخفي الذي لم يتطرق له أحد في انتشار الرواية، وبعدها القصة القصيرة، فضلا عن الأسباب الأخرى جميعها، هو عدم اكتفاء المسرحية بوصفها نصا مكتوبا، بنفسها، إن حاجتها لمكان العرض والممثلين.. و..و.. الخ، دفع بمهارات حكائية أخرى إلى أمام، فكانت الرواية، سليلة الملحمة كما هو معروف، جديرة باستقطاب الاهتمام، وجاءت أسباب أخرى بحكم حركية الحياة وتقدمها، لتجعل للقصة القصيرة مكانة أخرى..لقد كانا آنذاك السينما والدراما والمسرحية، ولا سيما بعد مسرحة القص، وتنحي الراوي العليم، وهيمنة الحوار. وهاهو التاريخ الأدبي يعيد نفسه، ولكن على نحو تكنولوجي، اتصالاتي، إعلامي ليجعل من القص - رواية وقصة قصيرة - غير مكتف كما قلنا، فصارت الحاجة لاكتفاء الحكي الفني ضرورة .

من هذه القناعة كان لابد من البحث عن (تسريد) يبقي النص الأدبي الحكائي المكتوب، باكتفائه، وقيمته بوصفه أدبا خالصا. لا يتجرأ المخرج عليه، ولا يتنفس الممثل فيه الصعداء؛ لأنه فضاء عصي على الذوبان في الفنون المرئية والمسموعة. وهذا يتطلب طرائق أداء تنحرف كليا بالبنية الكلية للقص التقليدي، وتجترح أساليب تنأى بالـ (مُسَرّد) عن الوقوع في دائرة التشابه، والتماثل مع الأفعال السردية المعروفة. إن المسعى هذا لا يبحث عن التميّز، فهذا مسعى مشترك، وهو تحصيل حاصل لكل من يمتلك الاستعداد الفطري للكتابة، ويختارها طريقة وجود، ورسالة حياة، فيعزز حضوره بالثقافة والاطلاع، واختزان التجارب الذاتية والموضوعية. إن هذا المسعى يطرق أبواب التفرد، ليفتح الفضاء على اتساعه أما الكتابة السردية القادمة التي ستعيد للحكي الفني استقلاليته، ليعود خارج متناول الخاملين.

* * *

إن فعل التسريد لا يرى في المخزون الذاكراتي وإعمال المخيلة فيه، متكأ نهائيا، ولا يعنى بإعادة رصف العلاقات بما يمليه البناء الحكائي المتسق مع المألوف عند المتلقين، فالعملية في فعل التسريد عكس ما يجري في فعل السرد العام، لأن متكأها الأول سيكون المخيلة، التي تنتزع من الذاكرة ما تشاء لتنقله إلى الفضاء الجديد، حتى أنه يبدو منقطعا عن تاريخه، وهذا بالتأكيد يتطلب كلاما يعنى عناية فائقة بالاغتراب عن اللغة، كلاما يجنح صوب اكتفائه، وهذا يعني أول ما يعني الابتعاد عن جهوزية الصياغة، والنأي التام عن التطابق مع الواقع الخارجي، ففي التسريد لا أثر للمرآة العاكسة، ولا حاجة للمرآة.

* * *

لقد بتُّ مقتنعا تماما بضرورة أن ينصب التسريد المرواتي على الانتقال بالتافه، والهامشي إلى المتن، ليخلق منهما مادة تنهض بالموضوعات، وهكذا تكون العملية معكوسة مرة أخرى

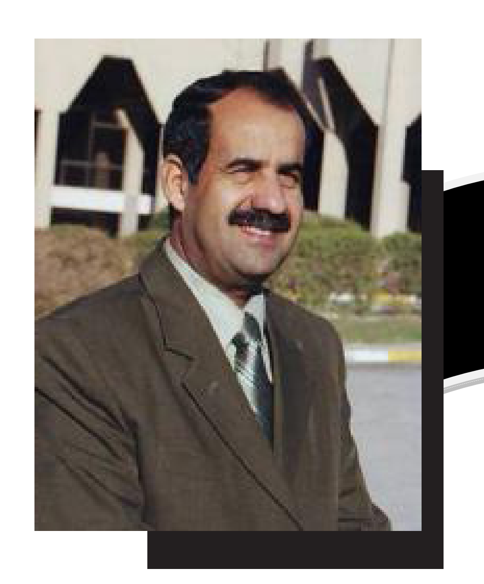


فالدور الآن للنشاط الرائي، الذي يسعى للارتقاء بالمهمل إلى منطقة الاهتمام، إن النشاط الحقيقي هو تحويل المألوف إلى مثير لجاذبية تلقي المقروء، ولا قيمة للاهتمام بالعظيم؛ لأنه مكتف بعظمته، ومتجل واللغة خائنة والحال هذه مهما بلغت من الأمانة، بعبارة أخرى إذا كان السرد كينونة حاضرة بالقوة، بحكم الهيمنة المتأتية من القدم، والتجذر في التاريخ الحكائي الطويل، فإن التسريد حضور بالفعل، إنه النشاط الشخصي، للحكّاء الذي يجب أن يتجاوز نشاط الحاكي (الراوي) الذي تجاوز بدوره الحكواتي، فإذا كان الحاكي (الراوي) تجاوز الحكواتي بانتقال الحكاية إلى القصة، فإن الحكاء(المرواتي) عليه أن يتجاوز الحاكي (الراوي) إلى فضاء المرواة* يتجاوزه بمهمة أولى هي توتير المنتزعات، ونقلها إلى تلك المنطقة التي تمنحها خصيصة من خصيصات الشعر، وتجريدا يقترب حد التماهي مع الموسيقا.

إن تذويب السردي بالشعري ليس منحى جديدا بحد ذاته، فهو ظاهرة وصل بها أدونيس إلى مراتب عالية، وذهب بها محمد الماغوط (البدوي الأحمر)، إلى ما النثر يشبهه، واتفاقنا معه، أو اختلافنا ليس مقامه الآن، وكان لمحمود درويش خصوصية تشير لتفرده بها، وأنا أرى أن (لماذا تركت الحصان وحيدا) يمثل أقصى ذروة صهر السردي(السيرذاتي) في الشعري، ولم يكن (أثر الفراشة) بأقل شأنا في هذا الصدد، لأن الفضاء الكرافيكي عزز شكل المسرود هذا، وخرج درويش بأكثر نصوص (أثر الفراشة) -عن قصد- من تفعيلته التلقائية، وصرنا نقرأ في أكثر صفحاته ما يبدو للوهلة الأولى مقالا نثريا يذكرنا بـ (يوميات الحزن) العادي من دون أن يكرره طبعا، فضلا على الإضافات الفنية النوعية عليه.

إنني أعي تماما الفرق الشاسع بين توظيف العناصر القصصية في الشعر، وتوظيف السرد، والكلام هنا يطول كثيرا، فتوظيف العناصر قديم قدم الشعر العربي؛ لأننا نراه دون جهد، أو إمعان نظر منذ امرئ القيس إلى اليوم، ولكن توظيف السرد بعد جمالي حديث أملته التنظيرات العلمية الدقيقة الحديثة، والدراسات المعمقة. لقد صارت مهمة المرواة معكوسة من حيث تذويب الشعري بالسردي، ونقلهما بفعل التسريد إلى كلام يشير إليها بوصفها فضاء حكائيا مسرّدا، لم يعد الإخبار فيها الهدف الأكبر، ولم تعد المعالجات النفسية والاجتماعية، والسياسية، موضوعاته المهيمنة؛ لأن الهيمنة الأولى صارت للاشتغال الشخصي على الشخصي من الأحداث والمواقف والتاريخ، وكيفية الانتقال بها إلى أن تكون موضوعا من الموضوعات الكبرى البديلة، فصار الاستبدال واجبا؛ لأن كل شخص منا صار تاريخا يجب الاهتمام به، وإضافة - شكلا ونوعا - للمعاناة البشرية، لا تقل ضراوة عن المعاناة الإنسانية التي عني بها الأدب العالمي على مر العصور. فالقيمة الحقيقية للإبداع تكمن بكيفية تحويل التافه من المواقف، والذكريات والمشاهدات اليومية إلى محط اهتمام بالاشتغال الفني الذي تؤازره ثقافة أكاديمية وعامة ، وتنوع اهتمامات، وتفكير دائم بكيفية الكتابة طبعا، والمهارة والبراعة، تكمنان – لتحقيق هذه الخصوصية - بمنح ما سبق طاقة، تصل به إلى أن يكون بديلا جديرا بطرح أزمة إنسانية، أو أزمات، على وفق تشكل يهمش المتن الحكائي لحساب المبنى، ويفتح الكلام لتدفق التسريد على مستوى واحد، ابتداء بالجملة الأولى وانتهاء بالأخيرة، لا أن يكون منبتا، وطارئا، يعود بعده الراوي إلى سياقاته الإخبارية، واهتمامه بالنسج الدرامي الذي يصل بالرسالة (الرواية) أو (القصة القصيرة) إلى نهاياتها المفتوحة أو المغلقة. وجدير بي أن أذكر هنا أن هناك أعمالا سردية، سعت للنأي بلغتها عن لغة القص التقليدية، ولكن شغلها الشعري اقتصر على الانحراف بالوصف، تلك التقنية السردية الموازية للحوار، وعلى اعطاء الراوي حرية الانطلاق بالتعبير بلغة إنشائية تغلب عليها التشبيهات والمجازات، ولم نعدمها في الحوارين الخارجي والداخلي، مع أنهما كانا في وظيفتهما الوصفية أيضا، ولكن ذلك كله ظل في مدار معمار الرواية أو القصة القصيرة، إذ إن المتن الحكائي واضح، ومجمل العلاقات البنائية متمظهرة على وفق سياق التطور الدرامي، وغادة السمان وأحلام مستغانمي (كوابيس بيروت) و(فوضى الحواس) أمثولتان، ولا أريد أن يفهم من كلامي أني انتقص من قدرتيهما العظيمتين في منجزيهما السرديين..

لقد صار الهدف الكبير إيجاد فضاءات كلامية تخرج بقوة على القائم والمنجز، فلا قداسة لجنس أدبي، والركون لسطوته بوصفه تابو منيعا لا تجاوز لحدوده، نوع من التضامن مع الكل بحكم الخنوع لفكرة القطيع، وإيمانا على نحو ما بمقولة (حشر مع الناس عيد؟) فالذين ابتكروا الأجناس بشر، ولكن القبول الذي حظيت به هذه الأجناس، والتقادم الذي رسخها، جعلا التمرد عليها والرغبة بتجاوز سطوتها بنظر الكثيرين كفرا أدبيا، وضربا من الجنون، أو رغبة باللعب للعب فحسب. لقد صار وجوب اقتحام هذا التابو** الذي حول المثلث إلى مربع!! سلوكا أدبيا ساعيا إلى الحرية تمليه طبيعة الانفتاح الذي أملته الحياة الحديثة، والثورة والحال هذه استجابة، وهكذا تشترك الاستجابة ثانيا مع الاجتراح أولا، لتستكمل مشهد المقامرة الكتابة الواعية، بعد أن كانت الرغبة الأولى الفطرية النابعة من طبيعة التكوين النفسي والاجتماعي رغبة ملحة في المغادرة، فكل الأسرى يسكنون في أقفاص، إلا نحن .. أسرى تسكننا الأقفاص !!



ماتبقى من الحزن

جمال نوري

اذا كان فن القصة القصيرة احد اهمِ واخطر الفنون السردية المعروفة في مجال الابداع السردي وهو يعد ايضاً اول نوع سردي فني معروف فان الرواية تعد فناً حديثاً قياسا بالقصة رغم تداولها وانتشارها الذي استحوذ بالنتيجة على اهتمام النقاد وانصرافهم الى هذا اللون السردي الحديث متناسين اهمية القصة القصيرة وكتابها الذين رابطوا وراهنوا على هذا الجنس الادبي المتقدم بتقاناته واساليبه وكشوفاته ولكن النقد انصرف بعيداً عدا بعض المقتربات النقدية التي شملت القصة باهتمامها وقراءتها وتحليلها ، لقد بقيت على طول رحلتي التي تجاوزت الثلاث عقود مخلصا لفن القصة القصيرة ولم اغامر في خوض معترك الرواية لا لشيء الا لشعوري بأنني لن استطيع ان اقدم او اضيف شيئاً جديداً الى الخطاب الروائي وآثرت لذلك المكوث في مساحة البوح التي لا تتعدى افق القصة القصيرة التي وجدت في رحابها افاقا واسعة استطعت من خلالها ان اصور واستقرأ ، وانقب ، وابحث ، واتمثل ، واستشرف واحرض واتحدى ، واناور ، وان اتعامل مع الواقعة القصصية بكل ملابساتها وتشفيراتها متسلحاً بالاساليب الجديدة والتقانات الفنية التي ترتقي بهذا الفن وتوصله الى مراتب الابداع وتستحوذ بالنتيجة على اهتمام المتلقي في آليات التعامل مع الشكل والمضمون لقد وصف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد اهتماماتي وعوالمي التي ادور في فلكها قائلا ((تمتاز قصص جمال نوري بأهتمامها النوعي بالتفاصيل وحساسية الحياة اليومية عبر الاحتفاء بعناصر القصة التقليدية المعروفة بمسارها القائم على حضور العناصر وفي مقدمتها الحكاية ، اذ تستأثر قصصه كثيراً بعنصر الحكاية التي تعد لدى الكثير من القصاصين زينة القصة وجوهرتها فعلى الرغم من كل اساليب التحديث والتجديد التي حظيت بها القصة القصيرة في السنوات الاخيرة الا ان الحكاية ظلت عنصراً مغريا وفعالا لتحقيق اكبر قدر من التداولية لفن القصة في مجتمع التلقي))





لقد كانت مجموعتي القصصية الاولى (الجدران) والتي صدرت عن دار الارشاد للطباعة في بغداد عام ١٩٨٥ وبالاشتراك مع القاصة لمياء الالوسي تمثل البدايات التي تأثرت بها بمد القصة الستينية التجريبية التي انفتحت على معطيات الخطاب الوجودي وبقية الايدلوجيات التي حركت الركود وفعلت دور القصة التي انفتحت على افاق فنية جديدة على يد التكرلي وعبد الملك نوري وكانت الفترة بكل ملابساتها وتغيراتها كفيلة بتوفير فرص جديدة لحراك ثقافي متجدد ينشد الوصول الى خطاب قصصي متطور يتفاعل ويتداخل ويتلاقح مع كل المعطيات التي ساهمت بشكل أوبأخر في ترسيخ منطلقات فنية تميزت بها القصة وانفردت في مرحلة الستينات وما بعدها اقول كان لهذا المد اثره الفاعل على جيل السبعينات وكذلك جيلنا الثمانيني الذي فتح عيونه على حرب ضروس احرقت الاخضر واليابس وتركت بصماتها وجراحها على نصوصنا التي رصدت ونقبت في المتغيرات والافرازات التي خلفتها تلك الحروب المتواترة على شخصية الانسان العراقي وبنية العائلة العراقية وهي تواجه التحديات في صراعها مع الحياة والحرب والموت .

اعترف ان البدايات ، لابد ان تنطوي على العديد من المثالب ومواطن الضعف الا ان التجربة المقترنة بوسائل تطوير الوعي وتأهيل الموهبة بالشكل الذي يتسع لاحتواء الواقع بمخيلة مبدعة ورؤيا منفتحة تنشد الوصول الى نص قصصي يستلهم ويستقرئ او يبحث عن تقانات فنية جديدة تسمو الى الاشتغال على مستويات سردية متقدمة هو الهاجس الذي يشغلني قاصا على مر الوقت وانا اكرس وقتي لاصدار مجموعتي الثانية (ظلالٍ نائية) عام ١٩٩٦ التي تناولت موضوعة الحرب واقعاً كارثياً ترك ندوبه وجراحه النازفة في شخصياتي التي تعاملت مع الحياة والحرب بسمو انساني شفيف رغم الخسائر التي لحقت بها وبحيواتها المتواصلة مع وتيرة الحياة المرتبكة ابان الحروب ... لقد قتلت الحرب في ذواتنا الرغبة الحقيقية في مواصلة الحياة المفعمة بالحب والنبض الانساني المرهف ... لقد كان معظم ابطالي خاسرين وهم يفقدون دفاعاتهم الواحدة تلو الاخرى ازاء خسائرهم المتعددة في واقع اشكالي لا يبشر ببصيص امل يفضي الى الخلاص ، واذا ما تناولت في قصصي مختلف الشخصيات التي تعيش ازماتها ولحظاتها الحرجة في موقف حياتي خاص فانني اتقصى البواعث السايكلوجية والمؤثرات النفسية المحيطة وتأثيرها على حركة الشخوص وتعاطيها مع الحدث عبر تفعيل الحس الواقعي المستمد من تجربة الواقع المزدحم بالتجارب الصعبة .. بعد ذلك اصدرت مجموعتين قصصيتين هما (افق اخر) عام ٢٠٠١ و (غورنيكا عراقية) في ٢٠١٠ كرستهما لكتابة القصة القصيرة جداً والتي انشغلت بها منذ بداية التسعينات حيث يرى النقاد بأنها – اي القصة قصيرة جدا هيٍ اخر مصطلح في شبكة مصطلحات القصة وقد اخذ اشكالاً كثيرة متنوعة على صعيد التسمية الاصطلاحية في القصة الومضة / اقصوصة/ القصة اللقطة وغيرها وقد اشتغلت على شعرية المفارقة واعتبرتها احدى الوسائل المهمة التي تلفت وتحرض المتلقي واحد ابرز المظاهر التشكيلية التي دأبت على تطويرها في قصصي اذ يشعر القارئ بأن كل قصة تنهض في تشكيل بنائها وفضائها السردي على بناء سخرية المفارقة وبالتالي ألفت نظرة المتلقي الى المحتوى الرمزي والسيميائي للعلاقات المؤسسة لشكل المفارقة ومحتواها الدلالي ولم اترك الشخصية القصصية حيث أضاءت جوانبها عبر تفعيل حركتها داخلياً وخارجياً .

.. انما يهمني هو التركيز على الحس الداخلي العميق للشخصيات بقدر محسوب ودقيق من اجل اظهار قوة العاطفة وتفعيل هذه القوة في السبيل الى تسليط الضوء القرائي عليٍ فرصة احساس فريدة عند الشخصية يمكنها اذا ما قرئت جيداً ان تجيب على سؤال القصة وتضيٍء لحظة تنويرها والتقاط حساسيتها .

لقد استفدت كثيراً من تقانة الكاميرا بأشكالها ومظاهرها المتعددة اذ احاول ان اشعر المتلقي بأن الحساسية السينمائية للمشاهد القصصية في اغلب القصص تخضع لسلطة كاميرا دائمة التصوير والبحث .

اشتغلت في العديد من القصص على الاستفادة من الموروث الحكائي الشفاهي القديم وكذلك من الموروث الحضاري وتمثل ذلك في قصص (كواتم دوك) و(نزهة ايتانا الاخيرة) و (الوقائع المتخيلة لمصرع امرئ القيس) وكل ذلك لغنى وثراءٍ هذا الارث المهم بما يتميز به من خصوصية وتفرد فضلاً على اختبائي خلف تلك الرموز التي استشرفتها لكي اصل الى القارئ برؤية جديدة تربط بين الماضي والحاضر بمتغيراته وتحولاته وكارثيته ، عبر قراءة متوثبة لفهم الابعاد الجمالية التي تقصيتها في حكايات وقصص ووقائع حصلت في الماضي البعيد وربط ذلك بما يحصل لنا ويحيط بنا من كوارث وحروب وخيبات . لقد تناول النقاد والكتاب الكثيرٍ من الجوانب الفنية والفكرية في قصصي القصيرة فضلاً على صدور كتاب تحت اشراف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد وهو يضم اكثر من ثلاثة عشر بحثاً ودراسة عن تجربتي القصصية وهي تشكل اضاءة مهمة للمتابعين والمهتمين بهذا الفن السردي الجميل .







شيء يلتبس بالسيرة

د.عمار المسعودي

لم أكن غيرَ عائدٍ من رحلة غامضةٍ اسمُها "الغرق" لاعتقادٍ بالتمائم منح أمي سِنَةَ من نومٍ ، لأدُبَّ بقدمين حافيتين من الخبرة صوب نهر "الصلامية "المتدفق كقلبِ عاشق ، ليأخذني في رحلة هيامٍ أفلتتني من فمين (كوزين)كانا يفغران فاهَهُما ،باتجاه جسدي المجذوب بسرعة مجرى النَهرِ لأمرَّ بأعجوبةٍ غرام وحكايات هوى ، حتى وجدتني بعد موت وإسعافات ومفاوضات للدفن ، ملفوفا بحضن أمي الدافئ لتطلقني قبل الغروب اخضر وحَيا.

من هنا تشكل قلقي وابتدأ خوفي وتوجسي ، حتى صار كل ذلك مخزونا للشعر تمثلته فيما بعد "في نص خارج الذهاب " .

منذ مئة اسرافيل
لم أحفظ عن الموت
غير حكاية
رواها من غش
بطون الصحراء
بغيمة .

وبعد كل الذي لا تقدر الصفة على احتوائه من خبرات الطفولة ومقاعد الدراسة ،وعناصر القرية التي لاتحدد، وصدمات المدينة ،يبدأ تفاعل الخبرات، فمنها مـــا يصمد ومنها ما يذوب؛ لتتشكل تجارب الشعرية وهي تغوص في أعماق الذاكرة ؛لتبحث لها عن تجسيمات حسية أو معنوية لظواهر يواجهها الشاعر في رحلة وجـــوده فمثلاً لـم أواجه ظاهرة الحرب كما يواجهها (الايدولوجي) المعبأ حد العظم بفكرة واحدة عن الوجود بل عالجتها بمجسات صوفية تترفع على بيانات الحروب وضميرها المؤجل :

نظرة نظرة ....
يراوح المشهد بين الطلقة والثمرة
بين مرارة الريق
وتقشير تينة على





ساقية
أو أعالج الحرب بطريقة ذهنية تجريدية :
المستقيم فكرة تمر مسرعة
تتقاطع مع الصيف
تتقاطع مع الشتاء
تتقاطع مع فصول أخرى لا تعرفها
لا توصل الجند بالقافلة
أو حين أقدم إدانة للحرب وماتجره على الإنسانية من ويل ودمار متلبسة بكائناتي الرمزية التي تشي بما تنشره من غلالات الموت والسكون :
الذي صوب الطلقة صوب الطلقة صوب ثمرة
سيجني يوما بارود تكونها
المياه التي استخدمت في الحرب
لم تنبت بعد أجنحتها !!
هو ذا موقفي من العالم وظواهره التي مازلتُ ابتعد فيها عن معالجات الشأن اليومي و إدخاله في النسيج الشعري من دون معالجات جمالية يستجلبها المجاز وتكسير المعارف والخبرات إذ لا يمكن للغة أن تتحول صوب الجمالي مالم تحطم أغلال تلقيها الجمعي لتنطلق حية وجديدة تحمل بصمات مبدعها ولكن لابد أن يكون التجاوز بحدود العلاقات إذ لا أميل إلى التحرير المطلق الذي يعم التجربة بالغموض والضبابية إذ لابد من علاقة بين المشبه والمشبه به والمستعار له حتى لا تُدخل اللغة في حيز اللغو :
أراه عودا منكسرا
الربيع الذي يأبى دنوا من ارضي
ارضي المشققة
ارضي المستوية
ارضي المنحنية
دائما أتذكر حمامة رمت تخومها
على الشباك وفرت فرحة
سأرمي تخومي وأفر
اخرج من أول نشوة يقترحها جناحي
أو أجدني أقول في قصيدة " بيضاء لسوادي" !
هذا العمر نحيل
كخيط حائك بخيل
وأنا ألف به ...ألف به
ارسم لمرحي طفلا يعدو في المرج
هذه مشاهداتي ومعارفي وخبراتي عن الطفولة وعن الحرب والحصار قدمتها بطريقة الشعري الخالدة وليس المنشور الزائل فرسالة الأدب خالدة تقف شاهدا منحوتا من حجر كريم تُختصَر التجارب بها لتقف شاهدا على ثقافات الشعوب ثم أني في مرحلة أخرى أبعد من تلك بقليل حاولت التخفف من لغة اليأس و الإحباط كما يقول الشاعر – جمال جاسم أمين – لأتوجه إلى الأثيري من الأشياء من المتحقق والزائل الحاضر و الغائب المحسوس و المعنوي لألف بهذا الجدل معظم تجاربي اللاحقة حتى أجدني اقترب من معنى الصوفية التي أسماها الشاعر صلاح السيلاوي ب (صوفية الخضرة) وهي فكرة الدفاع عن الذات بموجودات خضراء لا تفقد رونقها ولا بهاءها مع ما يصاحبها من الاهتمام بالهامش وعده متنا متسيداً كما في قصيدة :
"أحبائي الذين لا رأي لهم" :
في الحقول تقطر أياديهم أشجارا
في الحزن تصيح أيامهم ألما
أحبائي الذين لا رأي لهم
ويتضح هذا المنحى أكثر في قصيدة" تنفر من الظلمة "التي كانت تعبر رمزا عن ظلامية النظام البائد ولا محدودية متاهاته :
كنت في البعد قد أوقفت علامتي
فلا الوصل كان متمما
ولا العلامة كانت موصلة
أو يتضح هذا ألاستقرار و اللاتشيئ الذي وسم بميسمه أجيالا متلاحقة كما في قصيدة "لا تشبه أي شئ" وهي ترسم بألوان واضحة تجارب تشي بكل ذلك :
باردة يدي
وهي تمارس التقاط الدوائر
تلك التي لا تشبه رمانة
بل ربما لا تشبه أي شئ
كذلك تتضح تلك المسارات الكاشفة للضياع و أللانتماء في إحدى قصائدي التي تعبر بصدق رؤيوي عما وصل إليه الإنسان العراقي من سحق وموت جرّاء الحروب والحصار المادي والمعنوي :
خضرة هذا الأفق أو نثر كلام النساء كلام ....
وأنا بلا عذر أغلق أبوابي وافتحها
رجل يحتطب العصر
وامرأة تنشر كالسر غسيلها وأنا بينهما :
أقول لأمرأتي انفري مابين يدي
انفري إلى نورك من ظلمتي
انفري من لاجهتي
ولو انتقلت إلى مسار آخر وهو ليس ببعيد عن مساراتي الأولى لوجدتني قد تخلصت بعض التخلص من لغتي الحادة المعبأة بالهم الوطني المرمز بالأشجار والخضرة وعناصر الحرب التي تشي باندحار الإنسان وسحقة حتى وجدتني قد صرت أكثر صفاء وتوحدا مع الطبيعة كوني ملتصقا حد الفناء بعناصر الخضرة التي اتشربها يوميا من كؤوس قراي المترعة بالأمل والخضرة هذه التجارب التي منها بدأت باستعادة ذكريات مواسم الزرع أو استعيد أبي وهو يحمل "مسحاته" اللامعة مثل





شمس انتصار !
في بستان منسي
دفن أبي حكايته
أخفاها بألف نحلة
يعرف أبي يعرف
متى يوقف الماء عن زهر الرمان
ومتى يطلق عليه أسماءه وألوانه
أو أراني استعيد مشاهد أبي وهو يعبئُ في جوف "دشداشته "أثمارا يدور بها على الجيران يمنحها لهم بنية راهب ومحبة ولهان:

ملأ قبة ثوبه ثمرا غابرا
ثم راح يمسح بإحدى كُمَيْهِ
الواحدة منه ليصيح
على أمراء الفراغ
من الفقراء يمنحهم
رضاه وثماره

هكذا يعمل الشعري حين يتفاعل مع اليومي والكوني الحربي والسلمي البربري والمدني لينتج سمفونياته الخالدة .

حول مصطلح اللغة السينمائية



قيس الزبيدي

أشار الناقد عدنان مدانات في الفصل الثالث "إكلاشيهات المصطلح النقدي المضللة"من كتابه "ازمة السينما العربية" بأن صدور كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" - قبل أكثر من نصف قرن – قاد الى استخدام مصطلح لغة السينما وانتشاره، ويعترف الناقد نفسه، بوقوعه في استخدام هذا المصطلح المُضلل، ومن ثم تراجعه عن استعماله، واستخدم بدله، بعدئذ، وسائل التعبير السينمائية، رغم أن النقاد العرب، ما زالوا يستخدمونه حتى اليوم، دونما أي شعور بالحرج. فنحن نرى مثلا ناقداً بارزاً كعلي أبي شادي، الذي عنوّن كتابه "الفيلم السينمائي" والذي سبق وصدر في طبعته الاولى عن الثقافة الجماهيرية في العام ١٩٨٩، لكنه حينما اعاد إصداره عن مكتبة الاسرة في العام ١٩٩٦ واعاد إصداره في دمشق في سلسلة الفن السابع ١١٤ في العام ٢٠٠٦- غير عنوانه إلى "لغة السينما"، التي يعرّفها: حرفة الفنان السينمائي و"ووسيلته لتحقيق رؤيته وتوضيح موقفه بشأنها، شأن اللغة التي يستخدمها الكاتب وفق القواعد والأساليب البلاغية والنحوية". كما إن مخرجاً كبيراً كصلاح أبو سيف أكد، في فترة قريبة، أثناء ما كان يشرح لطلاب المونتاج والإخراج في السنة الثالثة في أكاديمية الفنون بالقاهرة، "علينا فهم السينما كلغة ذات ابجدية واضحة ومحددة، شأنها في ذلك شان جميع اللغات الحية كـاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف وكلما اتقنا قواعد اللغة كلما استطعنا التعبير عن مرادنا بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه. ونتيجة لذلك يرى إن اللغة السينمائية تتألف ابجديتها من ثمانية حروف: خمسة منها تخص الصورة وثلاثة تخص الصوت. ويسمي أبو





سيف لطلابه هذه الحروف الخمسة كالتالي: الديكور والممثل والاكسسوار الثابت والمتحرك والاضاءة"!

مقدمة نظرية أولى للنقاش؟

منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بانها لغة تمتلك قواعدها ومونتاجها ونحوها. واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصاً وان نظرية الفيلم الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، كانت بالكاد تؤهلها، بشكل كاف، في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما.

لنعد إلى تاريخ نظرية السينما وإلى الدراسات اللغوية والسيميائية، التي توصلت إلى تحديد وتعريف دقيقين لمفهوم اللغة، بحيث لم يعد من المجدي تطبيق خصائصها ومواصفاتها على ما كان النقد يسميه اللغة السينمائية، والذي تمت مقارنته، منذ بداية تاريخ السينما، باللغة الطبيعية. لقد ساد الاعتقاد بإنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها. وسبق لبودفكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات". إيزنشتين، أيضاً لجأ بدوره، إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "اوكتوبر"، إلى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة. ونتيجة لذلك يرى ميتري أن محاولة ايزنشتين في صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، ، لو تحققت، لكان مصيرها الفشل.

ليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية مثل الكلمات، طبيعتها، كعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، أو بتعبير أفضل، إحلال شيء آخر بدله. ولا شك إن العلامات السينمائية تُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، ويُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام. "وإذا ما ارادت السينما أن تكون لغة اصلية فعلينا أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير اللغة الطبيعية".

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية (سيميولوجي) أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة.

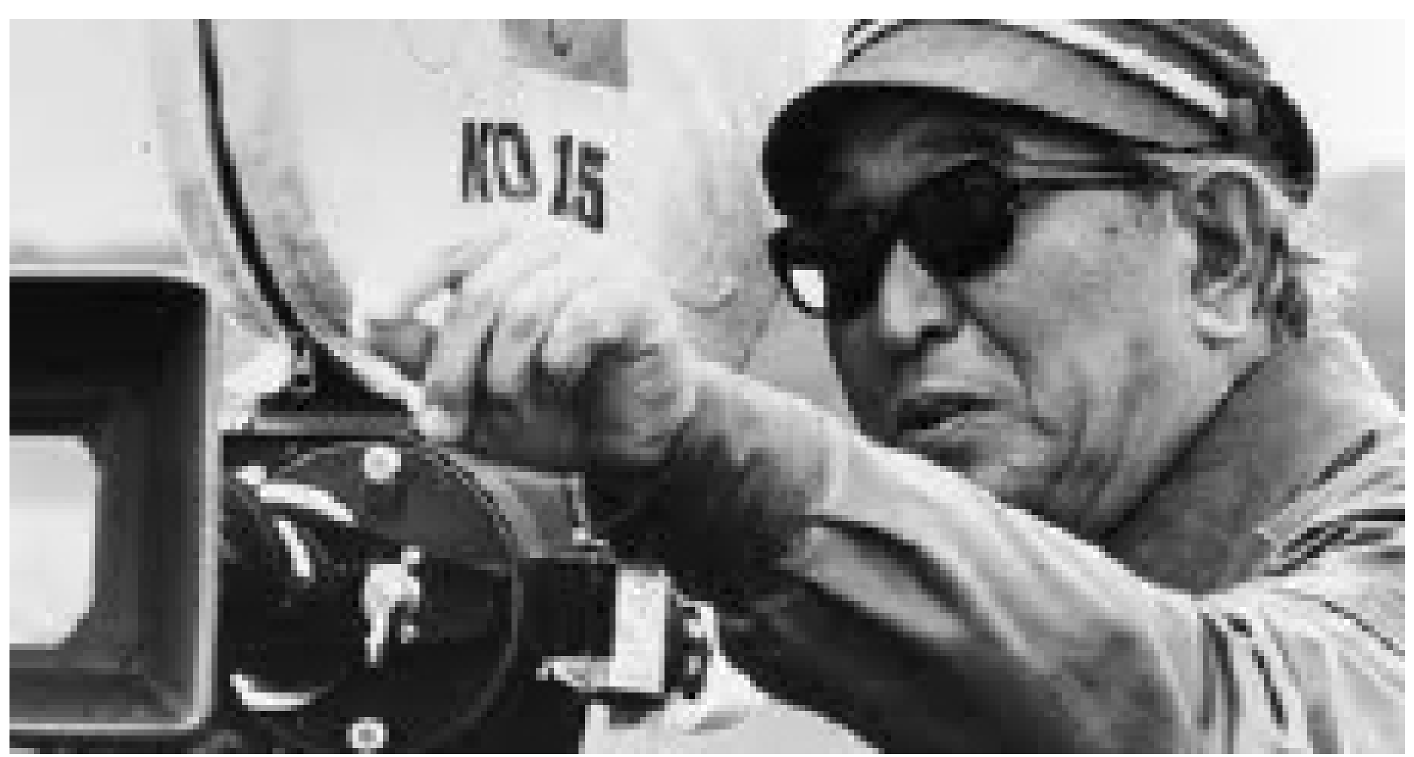
عرف ابن جني اللغة بأنها مجموعة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". كما اعتبرها الآمدي "اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية" التي تفضي إلى دلائل كلامية وعبارات لغوية. والثابت أن لكل لغة وحدات صوتية تتيح لها تركيب الوحدات الدالة التي تنفرد بها، وإذا ما تجاوزنا التعاريف العديدة للغة، التي حاول كل منها وفي أوقات مختلفة أن يقترب من قانون اللغة الأساس، فسنجد أن أندريه مارتينيه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التخاطب، استطاع أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على "التمفصل المزدوج" وأكتشف أن مبدأ التمفصل المزدوج هو القانون الأساس من قوانين اللغة الطبيعية.

يتركب التمفصل المزدوج من تمفصلين: المورفيمات، وحدة التمفصل الأول، وهي وحدات صوتية صغرى دالة، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة وهي الفونيمات، وحدة التمفصل الثاني، وهي وحدات صوتية تمييزية. يعبر عنها في الكتابة بالحروف الأبجدية يمكن بواسطتها تركيب الوحدات الصوتية الدالة: الكلمات المعجمية، التي تنفرد بها كل لغة. ومع أن عدد الفونيمات محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود من المورفيمات، تساعد على التمييز بين المعاني. وان ما ينتج عن تعريف الفونيم بوصفه قيمة تمييزية في المقام الأول، هو أن الفونيمات لا تنجز وظيفتها بفضل تفردها الصوتي وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين. والشيء المهم، الذي يتعلق، بقدر ما بالفونيمات، هو الاختلافات، التي تساعد على التمييز بين الكلمات. وهذه هي القيمة اللغوية الوحيدة للفونيمات. فتلك الاختلافات هي بالضبط، نقطة الانطلاق لأي بحث في الفونيمات. وأكد دي سوسور نفسه اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أن ليس في اللسان سوى فروقات، من هنا يأتي اكتشاف مارتينيه الحاسم للتمفصل المزدوج ويتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساس، الذي يصوغ نظام اللغة بمنزلة اللغة. من هنا أيضاً يأتي، مثلاً، تأكيد مونان على إن "التمفصل المزدوج هو ما يُميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معاً، وهو مشترك بين اللغات كافة. وخارج التمفصل المزدوج لا توجد لغة قط، ولا يوجد شيء يتعلق بعلم اللغة".

كان السؤال، الذي يساق، منذ البداية، ويقارن السينما باللغة الطبيعية هو: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة،







كيرا ساوا اثناء لقطة من احد افلامه

وكيف نجعل الصور تحمل الدلالات؟

هناك عدد من مشاكل مركزية في نظرية السينما، لا يمكن حلها دون الرجوع إلى نظرية علم اللغة وطريقتها. وثمة أوجه ثلاثة متداخلة فيما بينها: تاريخ النظرية، ونقد النظرية الكلاسيكية في تحليل لغة الفيلم وسيميائية الفيلم، ومشروع نظرية الفيلم الجديدة، وهذه العلاقة المترابطة، لا يمكن كشفها دون استطلاع قصير للمفهوم النقدي لتاريخ النظرية.

تحدث كريستيان ميتز عن مراحل ثلاث لتاريخ النظرية، جرى فيها تسليط الضوء على الفيلم، وتأسس، نتيجة لذلك، ما سُمي نظرية الفيلم أو نظرية السينما، و يعني الشئ ذاته، وتمت فيها معرفة ما هو فيلمي أو ما هو سينماتوغرافي. وكانت تلك الابحاث الإنتقائية والتركيبية متألقة، في بعض الأحيان، رغم إنها لم تستعمل منهجاً معرفيا بعينه، بشكل كامل، بل استعملت مناهج عديدة. وفي مرحلة ثالثة، كانت متوقعة، كان على كل منهج من هذه المناهج، وهو يرتبط بغيره ويتداخل، أن تختفي اشكاله الحاضرة، وأن يتخلص تركيب نظرية السينما، فعلاً، من انتقائيته ويراجع مدى صحة تقديراته المختلفة ومعرفة مستواها التجريدي الخاص. ويبدو إننا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا في المرحلة الثانية، التي هي "مصح شفاء" لا مفر منه، وعلينا أن نتعرف على تعددية المناهج الضرورية. إن سيكولوجية الفيلم وسيميائيته لم تكن موجودة في الماضي، وربما لن توجد في المستقبل، لكن علينا اليوم أن نرعاها، لأن الوصول إلى خلاصة حقيقية، لن يتحقق بالإملاء، إنما يتحقق، في النهاية، عن طريق الابحاث الوفيرة".

كان الهولندي جان ماري بيترس من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية. وتقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام ١٩٦١ على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمة. ويبدأ بيترس بحثه بالسؤال التالي: "ماذا نريد أن نفهم من كلمة "لغة"؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة. فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة السينما بدون أي معنى. أما إذا سلمّنا بوجود لغات أخرى إلى جانب لغة الكلام، وانطلقنا من مفهوم لغة عام جداً، فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بـلغة للسينما. وإذا ما توصلنا، بناء على ذلك، إلى الاستنتاج القائل بأن استعمال تعبير لغة سينمائية تم تفسيره، فنكون، بذلك، توصلنا بالتأكيد إلى نتيجة ناقصة.

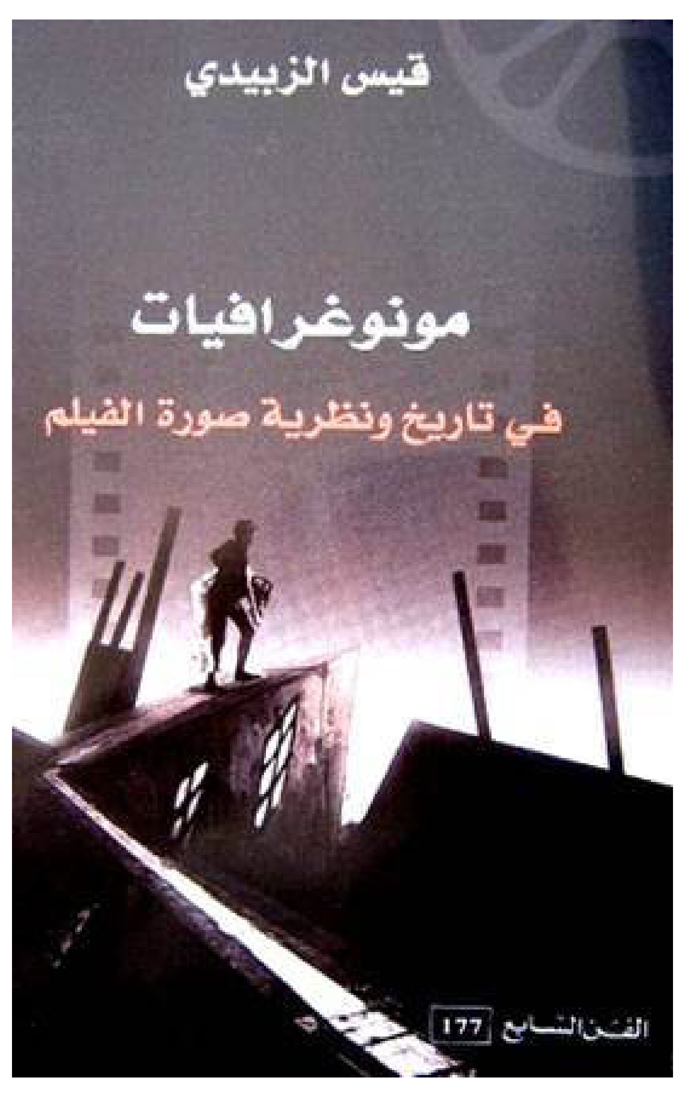
تتوقف الدراسات المقارنة الحديثة عند هذه المسألة طويلاً، وتتوصل إلى نتيجة: إن اللقطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، لأن الفيلم أصلاً لا يمتلك، مثل اللغة، نظاماً خاصاً، يجعل منه لغة. فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة، أما الصور فهي علامات أيقونية، تقوم نفسها على أساس مشابهة ما تدل عليه. وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيقونية مباشرة بما تدل عليه وتصوره : أي إن الكلمة، وحدة لغوية، علامة، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فهي دال ينفصل عن مدلوله: الكلمة تساوي الشيء. أما الصورة، فهي علامة بصرية، تتشابه فيها العلاقة بين الشيء

ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول: أي إن العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة تشبه مظهر الشيء. وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول.

بإمكاننا الوقوف على غنى هذا التصور عندما يطبقه رولان بارت على العمليات الدلالية التي ننعتها عادة بلفظي التعيين DENOTATION أي المعنى الحرفي للكلمة والتضمين CONNOTATION أي المعنى الثاني الإيحائي للكلمة. إن معنى التعيين هو عادة استعمال اللغة بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على ما تقوله، بينما معنى التضمين هو استعمالها بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على غير ما تقوله. ويحدث التضمين عندما تغدو نفس العلامة، الناتجة عن علاقة سابقة بين الدال والمدلول، دالاً على مدلول جديد. وهذا يعني إن التعبير في السينما يمكن أن يتحول بدوره، عبر حضور العلامة الأيقونة، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة، مدلوله. ولعلّ هذا ما دفع كريستيان ميتز إلى التأكيد على إن الفيلم: "يروي لنا قصصاً مترابطة، ويقول لنا اشياء كثيرة، تقولها ايضا اللغة المنطوقة، لكنه يقولها بطريقة اخرى. إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصص".بمعنى آخر: "ليس لان السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصا جميلة، إنما لأنها روت لنا هذه القصص اصبحت، بذلك، لغة". على الفيلم أن يقول شيئا وله أن يقوله، لكن دون أن يلتزم بشعور معالجة الصور ككلمات وتنظيمها وفقا لقواعد نحو لغوي مشابه. أن حظ الفيلم في قدرته على التفريج والتعبير عن معنى، ليس وفقا لافكار مسبقة أو مستعارة، انما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان. كيف؟ يستنتج ميتز: "الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها".

يتطرق جان ميتري في مؤلفه "جماليات وسيكولوجية السينما" إلى قضية "اللغة" في السينما، ويعدها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق. وينطلق ميتري، في معالجة هذه القضية، من منظور مختلف إلى حد ما عن ميتز، وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضاً لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم أنه، يراها، في النهاية،لغة طالما إنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى. يكتب ميتري: إلى أي مدى يمكن اطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟ إذا ما عدنا إلى مفهوم اللغة بمعناه الكلاسيكي، فمن الواضح أن السينما لا يمكن أن تكون لغة لان مفهوم اللغة الكلاسيكي يصح علىِ اللغة المنطوقة فقط، لأنه مفهومٌ لغويٌ وليس مفهوما منطقياً. ليست الصورة، كما نعرف، علامة في ذاتها، غير إن المعنى الذي تحمله، يتغير وفقا لاسلوب عرضه كما أن من الواضح أيضاً، بان الفيلم هو شيء يختلف تماماً عن نظام العلامات والرموز، وانه على الأقل لا يبدو، وحده، كذلك. الفيلم أولا هو نظام صور، صور لأشياء، نظام صور هدفه وصف تتابع إحداث معينة، يطورها الى سرد.

وهي صور تذعن، وفقا لطريقة السرد، المختارة، لنظام من العلامات والرموز، تصبح أو يمكنها إضافة إلى ذلك، رموزاً. وإنها أخيراً ليست علامات كالكلمات، إنما هي، في الدرجة الأولى، مواضيع من واقع ملموس، مواضيع، تحمل أو يمكن أن تحمل معانيَ معينة. من هنا فان الفيلم لغة ويصير بهذا المقياس لغة حينما يعرض أولا بمعونة هذا العرض.



باختصار صنف جان ميتري السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية، لأنه يجد الصورة تختلف عن الكلمة التي تقارن ، ولان الصورة تتطابق مع أشياء الواقع. غير إن محاولة جعل المونتاج يعمل عمل اللغة، هو مجرد اساءة لاستعمال قدرات وسيط السينما الفني. ومع إن الناقدة دينا دريفوس تقول الشيء نفسه الذي يقوله ميتري، إلا أنها ترفض اعتبار السينما لغة . ويوضح ميتز، بأن الملاحظة التي يوردها ميتري ومفادها، انه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج أن لغة الفيلم، لاختلافها عن اللغة المنطوقة، هي بالتالي ليست لغة.

على أساس من هذه الإشكالية، تاريخياً، جرت مساع عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فمثلاً وجد بازوليني علامات الفيلم هي علامات الواقع نفسه، والفيلم هو فلتر/ مرشح بين صانع الفيلم والواقع، لأن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة ويعرض الواقع بالواقع نفسه ولغة الواقع الموجودة في العالم هي لغة الواقع الطبيعي النقية والوحيدة، التي تجعل الواقع يحاكي حاله. وتجعل من سيميائية الواقع مادة الفيلم الواقعية، سيميائية تقول لنا شيئا، وتسرد معاني، بالعلاقة مع معاني الأشياء والأحداث التي يصورها الفيلم.

ووصل بازوليني إلى كون الوحدات الصغرى في السينما، التي يعاد إنتاجها كما هي على الفيلم، تعادل الفونيمات، وأن لغة السينما هي صياغة خاصة للتمفصل المزدوج. لان وحدات لغة السينما الصغرى تبرهن على أشياء الواقع المتنوعة وتحتل الصدارة في الصورة، وتعادل، عبر التشابه، الفونيمات، التي تقابل مورفيمات اللغة الطبيعية وتوازيها. أما ايكو فيجد حجة بازوليني تدل على فهم ناقص في معرفة الكود الثقافي،ومعرفة إيديولوجية وطبيعة، ليس فقط الفيلم إنما طبيعة السلوك الإنساني وعملية التفاهم بصورة عامة. فأشياء الواقع، التي تحتل الصورة، بالنسبة له، هي مجرد مظاهر اصطلاحية مقررة، تتم بوساطة التكويد/ التشفير إلا يقوني، وتدل على صفات المعاني، وهي بالتالي، وحدات صغرى لا تعادل الفونيمات اللغوية ولا تستند في إنتاج المعاني المختلفة على تمفصل صورة مزدوج.

غير أن محاولة بازوليني بينت، في نهاية المطاف، نوعية مغايرة للتمفصل المزدوج، التي سعت للبرهنة على وجوده. ففي كتابه الأول"الصورة - الحركة" أشار الفيلسوف جيل دولوز إلى مسعى بازوليني في إيجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة، لأنه يرى إن كان للقطة من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية، وليس في المنظومة اللسانية. ويعود دولوز في فترة لاحقة إلى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، لينبه إلى أنها ساعدت على صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم. ويطري حذر كريستيان ميتز في تناوله لهذه العلاقة، إذ انه لم يسأل: "ما الذي يجعل من السينما لغة؟"، إنما طرح السؤال بشكل آخر: "ما الذي يجعلنا نعتبر السينما لغة؟". ويستنتج ميتز أن: "السينما فن حين تصبح لغة". وقد وضع ميتز أمامنا جوابين، الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السينما تطورت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات. والثاني يتعلق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوظة، مما قاد إلى اعتبار اللقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى. ولربما دفعته مقارنة كهذه إلى التوضيح: "بأننا نفهم الفيلم ليس بسبب من فهمنا المُسبق لنظامه، إنما على العكس من ذلك، فنحن، لأننا نفهم الفيلم، نقترب من فهم نظامه. فالسينما لم ترو لنا قصصا جميلة لأنها لغة، بل لأنها روت لنا مثل هذه القصص والحكايات أصبحت كما اللغة". ويستنتج ميتز: "السينما فن حين تصبح لغة".

وإذ يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط موديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة "نظام تنمذج أولي" في التعبير، كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية "نظام تنمذج ثانوي" في التعبير، وقلما يستطيع نظام التنمذج الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي.

إن التحليل الذي يقدمه لوتمان ويصل انطلاقاً منه إلى نظام موديل الفن كلغة "تعبير" ثانية بالعلاقة مع اللغة الأولى، يساعد إلى حد كبير على فهم الإشكالية التي واجهت العديدين. فهو إذ يسمي هذه اللغة الثانية "نظام تنمذج ثانوي" يضع بيد المختصين مصطلحاً يعينهم على إزالة الالتباس، الذي يحيط بهذه الإشكالية المطروحة، الناتجة من عدم الوضوح العام.

يتم عندنا الحديث في أدبيات عديدة عن اللغة السينمائية وعن سيطرة مفرداتها وقواعدها، نحوها وصرفها، على كل الأشكال في كل الأفلام، ويربط مثل هذا التصور كل شيء هنا بخاصية فيزيائية، تتم عن طريق الاستعانة بالكودات والتقنيات السينمائية المتداولة التي تشكل معجماً صغيراً في عملية الابتكار السينمائي، الذي يرتبط بمجموع دلالات الأفلام. كما أن هذا التصور يرد اعتماد مصطلح اللغة السينمائية إلى استخدام هذه أو تلك من الكودات الفيلمية والتقنيات السينمائية، التي تم اكتشافها في عملية إنجاز الأفلام، وهو ما يطلق عليه كريستيان ميتز صفة "سينمائي"، أي كل ما يتألف من تركيبات تظهر في الأفلام وتحمل دلالات وتنتج معاني. إن هذه الفرضية تؤكد، بالتالي، على بعض المكونات السطحية، لان أية لغة تميز نفسها عن لغة أخرى بواسطة مادة تعبيرها، واعتبار السينما لغة يضعنا، أيضا، بمواجهة وجود مادة تعبير مسبقة، هي في واقع الحال غير موجودة.

ليس المهم، لمن يبحث، التراجع عن مصطلح "لغة السينما"، حتى وان كان يستعمله مجازاً، المهم أن تتاح لنا فرصة الوقوف عند: "إشكالية" موجودة حقا ويجب علينا فهمها بعمق، خصوصا وان "الالتباس" يأتي من استعمال مصطلح "لغة" بينما الوسيط السينمائي، ليس، في واقع الحال، لغة جاهزة، لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ونحوها...

يبقى أن من يعتقد إن تقسيم المشهد إلى لقطات بأحجام مختلفة واستعمال الشاريو أو الزوم والبانوراما أوالتصوير بكاميرا واحدة واعتماد مواقع تصوير عديدة واستخدام طرق مونتاج مختلفة الخ... يخوله باستعمال هذا المفهوم، فليس علينا سوى أن نبين إن ذلك يشكل للسينمائي "كودات" حيادية، ليس لها، في الأصل، دوال جاهزة، ترتبط بمدلولات قاموسية، فالفيلمي المنجز يسبق الفيلم، وما هو سينمائي ينتج من الفيلم ويأتي مصدره من علامات مبتكرة تتآلف في الفيلم كخطاب. وبناء على ذلك يستطيع البحث السيميائي في بنية الفيلم "العميقة " أن





يستدل، فقط، على خاصية تعبيره المُميزة، التي تشكل خطابه السينمائي، والتي هي " اللغة " الثانية ـ نظام التنمذج الثانوي ـ التي لا تسبق التعبير إنما تنشأ عنه.

لنحاول أن نصل الى خلاصة، نستنبطها، من سؤال جان ماري بيترس الهام، الذي لم يتمكن، حينئذ، أن يجد جوابه الحاسم، لكنه استطاع أن يفتح الحوار أمام الدارسين بهدف الوصول إلى معرفة جديدة. ولعل العلاقة إذا ما توضحت عندنا بين لغة السينما وفن السينما زاد وضوحها في لغة الكلام وفي فن الشعر، فإن هذا الوضوح يقدم فائدة جليلة في الكشف العميق عن طبيعة عملية التعبير البصري وخصوصيتها ويظل يفتح آفاقاً جديدة أمام علم جمال السينما.

مصادر مختارة

١- عدنان مدانات. أزمة السينما العربية - الهيئة العامة لقصور الثقافة/ ٢٠٠٧/ القاهرة .

٢- د. منى الصبان. أنا والمونتاج. تجارب خاصّة في السينما المصرية. الفن السابع ١١٦ منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما/دمشق/ ٢٠٠٦.

٣- قيس الزبيدي. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. قدمس للنشر والتوزيع/دمشق/ ٢٠٠٠ .

٤- جيل دولوز. الصورة ـ الحركة. وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما/ دمشق/ ١٩٩٧.

٥- كريستيان ميتز. دراسة عن جان ميتري. مجلة الفكر والفن المعاصر. ديسمبر/ ١٩٩٧.

٦- ج. مونين. في اللسانية- مفهومات في بنية النص ـ دار معد للنشر/ دمشق/ ١٩٩٦

٧- جيل دولوز. الصورة ـ الزمن. سوركامب/ فرانكفورت/ ١٩٩١.

٨- بيتر فايس. قيمة فن وخواص جماهيرية الوسيط، مفاهيم في تاريخ ونظرية الفيلم الروائي. دار نشر هينشل/ برلين/ ١٩٩٠.

٩- يوري لوتمان. مدخل إلى السيميائية. النادي السينمائي. ترجمة. نبيل الدبس. مراجعة. قيس الزبيدي. دمشق/ ١٩٨٩.

١٠- كارل-ديتمار مولليرـناس. لغة الفيلم. نظرية تاريخ نقدي. الطبعة الثانية/١٩٨٨. دار نشر ماكس- منستر.ألمانيا

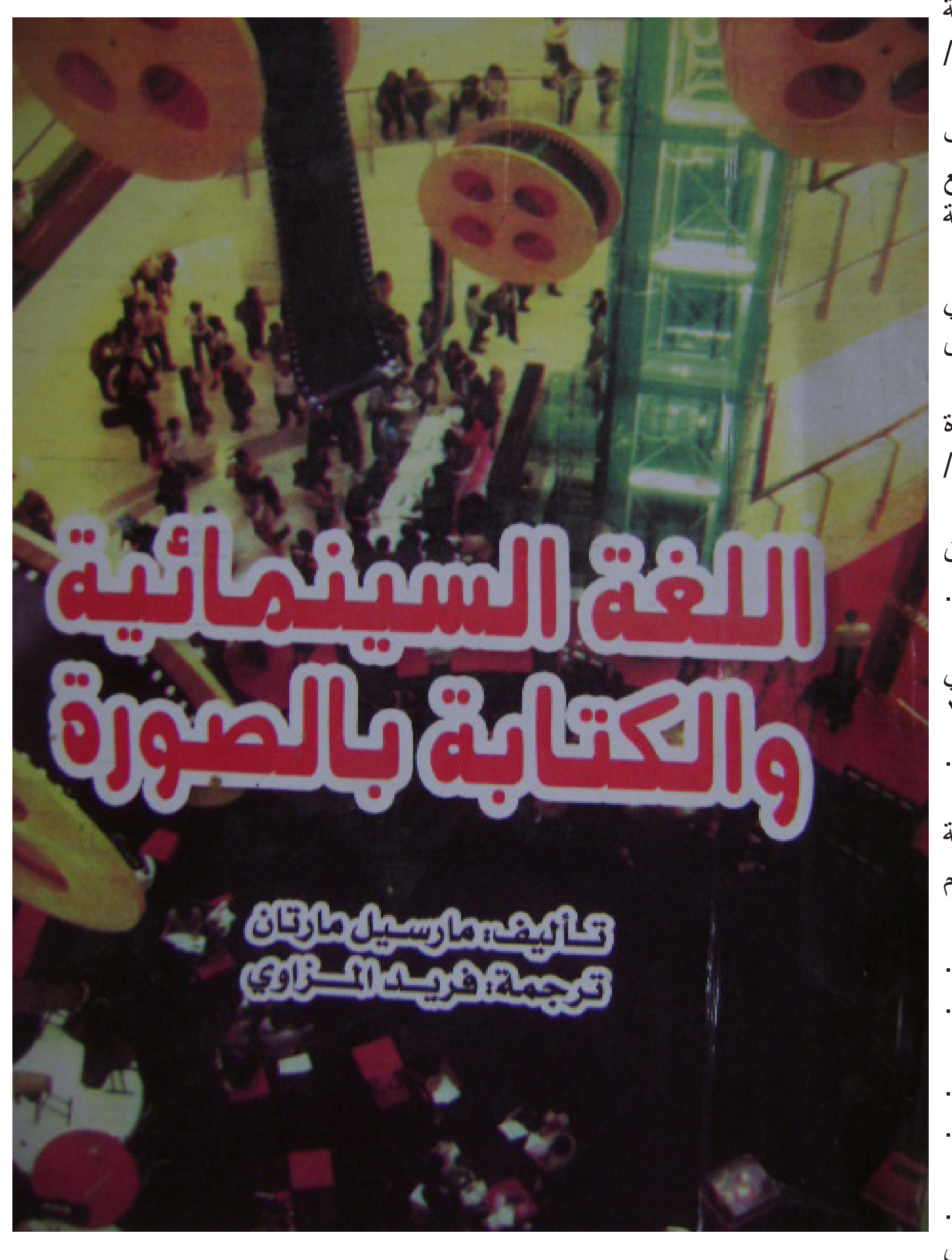
١١- ترنس هوكس. مدخل إلى السيمياء. مجلة بيت الحكمة. المغرب/ العدد الخامس أبريل/ ١٩٨٧.

١٢- ج. دادلي أندرو. ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيدي. مراجعة: هاشم النحاس. الألف كتاب (الثاني-٥١) الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧

١٣- أندريه مارتينيه. مبادئ اللسانيات العامة. ترجمة الدكتور احمد الحمو. وزارة التعليم العالي/دمشق/١٩٨٥.

١٤- كريستيان ميتز. سيميائية الفيلم. Wilhelm Fink Verlag، ميونيخ/ ١٩٧٢

١٥- بودفكين. الفن السينمائي. ترجمة. صلاح التهامي. دار الفكر/ القاهرة ١٩٥٧.



البروفة وتجليتها في تنظيرات جواد الاسدي



حسن الغبيني

تعد تنظيرات جواد الاسدي رؤية محايثه تميزت به تجربته كمخرج يتمتع برؤية خاصة من خلال قدرته على ترويض النص، باثا فيه تلك النكهة الضامرة بين ثناياه، وسعيه إلى تفجير العوالم الداخلية للممثل، أي تفجير طاقات العقل الجسدي المتصل بتكوينات النص، وهو يحققه لحسابات حسية وفكرية وثقافية طقسية، تعمل على تطهير الممثل وتخلصه من التراكمات والأساليب المترسبة لدية،والعمل على الكشف عن ذاته الدفينة، حيث تبلورت تجربته من خلال سعيه إلى تجذير أصول هذا المسرح عن طريق البروفة الذي يعمل على إخراجها من صمتها، ليدخل المتلقي ليكشف خباياها،حيث يتغلغل في كوابيسها السرية، ليكشف تلك العوالم المخبوءة التي تفجرها البروفة، والتي يعدها الاسدي تجربة تقارب لجديه المضمون الذي يمتزج بصعوبة آلية العمل، وان هذه التجربة تندرج في سياق المحاولات العربية النادرة والمهمة في كتابة المسرح من خلال البروفة المسرحية، وسعيها إلى التوغل في أعماق كل عرض مسرحي،(١) فهو لا يتبع منهجا واحدا في البروفة، بل هو ينطلق من مفهوم((كروتفسكي) للممثل الذي يدخل محراب المسرح، انه يرى ان المسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس متعددة أو مناظر مسرحية وكذلك دون أضاءة أو مؤثرات، ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون علاقة وجدانية بين الممثل والمتلقي، فهو يبحث عن الممثل المقدس ليس بمعناه الديني بل ذلك الممثل الذي يزيح عن نفسه تلك المحموله من الكلائش والحيل ذات الصيغ المقرووه، ويسعى إلى منهجية ذاته، والتي يكشف عنها ويضحي با عمق جزء من ذاته، مثل هذا الممثل الذي تكون له القدرة على إظهار اصغر الدوافع، بل هو يبحث عن أن يكون الممثل قادرا على تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به يمكن أن يحققها في البروفة التي تعد بالنسبة إليه هي مكاشفة للذات و ترسيم جماليتها(٢) فهو يؤكد في تنظيراته على البروفة وجمالياتها، اذ يعد البروفة هي الجهاز ألمختبري الحقيقي لتوليد حالة العرض المسرحي وتفجير جمالته، بما تمتاز به من إيقاع خاص، لكنه ينقاد بشكل مركز ينظمه مخرج مبدع يستطيع

أن يكشف نشازات عديدة فيؤجلها، او يعيد إنتاجها ويستطيع ان يحيل العمل اليومي بين الممثلين الى تجليات تعيد تركيب العناصر وتنحت بناء المشاهد وتحفر في جدار المخيلة، بلهاث لا ينقطع من اجل بلوغ حالات خاصة جدا تبلورها صورة العرض المسرحي (٣) فتنظرات الاسدي هي خلاصة تجربته الطويلة في المختبر المسرحي الذي أنشاه لنفسه في المعمل، ابتداء من اختياره للنصوص التي غالبا ما تكون من النصوص المفتوحة التي تحتمل التأويل والعمل من داخلها لأغناء جوانب أشار النص إليها، فهو يسعى إلى تفكيك النص، والغوص في أعماقه باحثا عن منافذ لتجسيد رؤية، فهو لا يتوقف عند حدود النص والأداء، بل يعمل على إحداث تعادلات على النص، وفق ما يستجد من تصورات على مسار العمل اليومي مع النص، ولم يقف الأمر عند الاسدي في رؤيته الجديدة للنص المعاصر، إنما يخضع نصه إلى تنظير فني وفكري، يسهم إلى حد كبير في ترسيم الخطوط الإخراجية التي يسير عليها العمل،فهو لا يقولب نفسه ضمن مفاهيم ثابتة، إنما يعمل على تطويع النص لمفاهيمه،ليكون متلائما مع متغيرات المرحلة فهو ضد الثبات، الذي يعده ويشبه بالموت (٤) فمنهجه في الإخراج يتسم بالارتجال المنظم لتقديم قراءة جديدة لعناصر العرض المسرحي كافة والنزوع إلى تحميلها بالدوال والرموز المفتوحة على التأويل، ويخضع ممثليه إلى التدريب الشاق المتواصل لاكتشاف طاقته وإنتاج صورة للجسد، مع نفوره من البلاغة الأدبية والنص المكتمل،لذلك فهو يميل إلى تسمية عمله الإخراجي (بالبحث المسرحي)القائم على التحفز في الفكر والتوتر في الذات، وتثقيف العين والحد من سلطة اللسان، بوصف المسرح فعلا بصريا أكثر مما هو سمعي، بحثا عن الجمال المعجون بهموم الإنسان وحركة التاريخ وإعادة كتابة المسطور برؤى جديدة، تكشف عن شاعرية الإنسان المدني الجديد المناهض للقسوة والقمع(٥) فمنهج الاسدي الذي يعتمده في توظيف النص يقوم على فهم جديد لكتابة النص في العرض المسرحي وتأسيس سيناريو لعروضه المسرحية تقوم على مفهوم جديد يعيد من خلالها كتابة ثانية للنص أي انه يعمل على مسرحة النص والدخول إلى كوامن الكلمة ليحفزها بغية الوصل إلى ما وراء هدفها الأول وهو النص ليحثها بصريا لتفجير مدلولاتها(وتدمير) أحاديتها لتصدم المتلقي من خلال أداء الممثل الذي يتعامل مع الكلمة تعاملا حرا تأويليا ويحول الكلمة


جواد الاسدي

إلى طاقه صوريه (٦) و إعادة الاعتبار لوعي الجسد، من خلال إعادة خلق وظائفه في مناخ وزمن طويل من التمارين التفكيكيه، في استفادة اتخاذه من المزج بين الستانسلافسكيه والميرخولدية البصرية وأراء ارتو (التدميرية) بمعنى تدمير المحيط وإعادة تكوينه في منطقة الأحلام التي تتولد من طيران الجسد والروح هذه التجارب قادته إلى الانفتاح على عوالم مسرحية جديدة كما يقول أنها غواية التنوع ولذة اكتشاف الجديد كفضاءات مسرحية أنها مهمة للفنان الذي يحتاج لتبديل دمه وجلدة وعقله والتفاعل مع ممثلين آخرين وظروف أخر بحيث أن كل شعب ثقافة وهذا ماكان يجذبني انه اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة دائمة التفجر والتغير بلا إضافة للخبرة التي يحصل عليها الفنان من خلال العمل في أكثر من دولة أوربية في المحترفات المسرحية لذلك فان تجربة الاسدي تجربة منفتحة ومتنوعة فهو يكاد يكون مثل (بروك) في عشقه للمسرح والتنقل بين العواصم منقادا إلى شهوة المسرح وضلاله وإبداعاته ففي فرنسا عمل مع ممثلين محترفين مفككا نصوص لوركا كذلك تعد تجربته في اسبانيا لتقديم مسرحية رأس المملوك جابر باللغة الاسبانية في فلانسيا وفي صوفيا حيث تستقطب اغلب الفرق المسرحية العالمية فهي عاصمة ثقافية تشكل مختبرا حديثا للإخراج والسينوغرافيا لهذا فهو يقول لقد خلقت لي زادا مختلفا(٧) أن تنوع تلك الأساليب حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافي قدم لنا تنوعا استثنائيا سلط الضوء على توجهات ومناهج العمل عند كل مخرج في الوقت الذي يسلط (جوزيف شاينا) بروجكتوراته والمنحوت في البنية المشهدية فان(نفستنا لوف) يعطي أولية بارعة نحو تكوين الممثل بين (جحيم دانتي) و(قصة حصان) تتمازج وتتلاحق أو تتفاوت الألوان أبطال (شاينا) في (جحيم دانتي) يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجي والأداء ألطقوسي الإنشادي الذي يعتمد على الصدمه ألمشهديه العنيفة مبتكرا إيقاعات ورسوما نحتية وسريالية غرائبي تعطي العرض مناخات منفردة القسوة الارتوية (نسبة الى انتونان ارتو) وصخب الجروتوفسكية الدينية(نسبة الى جروتوفسكي) (٨) لذلك فان هناك منبعين غرف منهما الاسدي واستمد تجربته وهي دراسته في الاكاديميه التي تأثر فيها بأستاذه وخاصة (المخرج ابراهيم جلال)الذي غرس زهرة الجمال في ارواحنا عندما كان يدخل البروفات فكأنه يقدم نفسه كربان أو كاهن للزمن كما يفتح كأنما




يفتح شباكا اوبابا لمغناطسية فريدة من نوعها يسميها الواقعية السحرية وانأ اسميها الواقع المنعكس في روحه فهو لا يكتفي ولا يمل ولا يتوقف عن أن يبني ويهدم ويفكك ويصرخ بجنون رائع يدفع الممثل إلى حالة ابتكار فريد ..إبراهيم جلال مهندس علم جماليات المسرح العراقي) (٩) والنبع الاخر الذي جعل نبتة المسرح تنمو فيه حيث يرى ان كل حالات التمسرح يقع تحت ندى الطفولة حيث الملامسة والتلقائية للإحساس بالمسرح على تلك الأرصفة المجبولة بالعنفوان والمتع الأولى بين تلك الأزقة على حافة المنازل في الليالي الإنسية مع وقع العربات والخيول وجدول الحنين بين ثنايا الدشاديش وجدران المدارس وعاشوراء السبايا في كل هذا مع كل هذه الأتربة تهجية الطعم الأول للمسرح مع تنكرات طفولة اللعب هش،سحري على خشابات المدارس لم نفهم وقتها كيف وحول ماذا يتمحور السحر المسرحي؟ إلى أين يؤدي وبم يتغذى لكن سطوعا منفردا كان يجرنا الى اللعب وارتداء الثياب المستعارة ، صبغ الوجوه ، امتطاء الخيول ، النقر على الطبول ثم المشاركة الفعلية في تركيب التشابيه (العزاءات) بعد سنوات العربات والسكك والتجوال والمنافي تعلمنا سر المسرح المقدس والمنبري الذي يعيد صياغة الوجود الإنساني من خلال التقاط جوهر التفاصيل صياغة يسمونها المشهدية التي يقرا منها المخرج والكاتب والممثل عالمه المعاصر قراءته الحيوية في إثارة وتفكيك أسئلة عصره عبر نبش المحضور والمكبوت(١٠) فهو يؤكد على ان زهرة المسرح التي نبتت في أعماقه هي ثمرة تلك الطقوس الكربلائيه في عاشوراء وما تشيعه من مناخ حيث يستذكر ان أباه يأخذه مع إخوته الستة عندما كان صبيا حيث كانوا يمضون في الشوارع هناك بسيوف ورؤوس حليقة يغلفها السواد حيث يتحقق اللعب او يعاد تكوين مفرداته خيول تخب ورجال مفتولي العضلات يجرونها الى الجوامع الكبيرة لتتوزع الأدوار على الراغبين في اللعب كانت تلك هي الينابيع التي فجرت مخيلته من ذلك المناخ الكرنفالى المغلف بالسواد الذي يتكرر سنويا انه مثل عودة تموز الى الحياة من وهج ذلك المناخ اكتنزت روح جواد بذرة المسرح وتأسس لدية إحساس فطري وبانت ميوله حينما قرر دراسته ١١) ان الخطوط الفكرية والممارسات الإخراجية التي يعتمدها الاسدي في تجربته التي تؤلف تيارا فنيا قائما على وعي بمراحل التعامل مع النص حيث يضع (ياسين النصير) تجربة في سبع خطوات

وهي **المرحلة الأولى** هي إعداد النص أي المرحلة التي يسعي فيها الاسدي باختيار النص واختباره

المرحلة الثانية هي كتابة النص وكيفية التعامل معه إخراجيا

المرحلة الثالثة :مرحلة الوعي بأفكار وطرائق النثر التي يفسرها الناقد ويخضعها الى مرحلة وعي البنية

المرحلة الرابع :هي تمارين الطاولة وهي التي يؤكد عليها الاسدي كما يؤكد عليها ستانسلافسكى التي تمثل لغة القراء النص

المرحلة الخامسة:مرحلة البروفة التي تعد عبارة عن صلاة يعشقها الاسدي والتي من خلالها يصل الى تركيب المشاهد

المرحلة السادسة :هي البناء والتمثيل على المنصة

المرحلة لسابعة :هي المرحلة التي يسعى الاسدي إلى الاهتمام في الفضاء ومنصة العرض وتأسيس جماليته والشي الأخير الذي يميز بوصفه رجل مسرح يسعى الى قراءة عروضية من خلال الكتابة فالنص لدى الاسدي هو اكتشاف يسهم فيها فريق العمل من خلال رحلة البحث والتقصي عن الدارميه في النص المكتوب وما يولده النص من الخامات الاجتماعية ثم البحث عن ما هو مشترك من خلال عملية التفكيك والبناء وإعادة الصياغة لينسجم مع رؤيته وتارة يختار الاسدي ضمائر عدة ليمزجها مكونة لديه نصا إشكاليا معرفيا(١٢) فالنص وخصوصية تحويله إلى المشهدية المسرحية الدرامية وبين كتابته هناك الكثير الذي يجب ان

يقال بخصوص النص والتحويل،النص والتفكيك،والنص والثبات الإخراجي،الإخراج(وتدمير النص)،النص والممثل الجديد، والممثل الجثة،النص والسحر،النص و(المكر)،النص والطيران، ما هي المسافة بين تفكيك النص وبين خيانته وما هي الحدود بين الولاء للنص وتقديسه ثم اغتياله أين يقع النص والمؤلف وما هي تناصا ته في مناخ إعادة النظر أو القراءة أو في أحيان مشاكسة ومنحه علامات جديدة هل النص هو كلية العرض المسرحي أم انه جزء من العرض المسرحي ؟أيحق للإخراج أن يقوم بقراءة معاكسة أم أن تفقده النص المكتوب هو الذي يمنح المؤلف راحة واطمئنانا على النص المقدس بعد كل ذلك ما هو موقع وخصوصية الممثل في كل عملية التحويل والثبات هذا (١٣) فالولاء للنص عند الاسدي يجعل منه نصا ميتا لذا فان(الاختلاف) مع النص كتابة أو إخراجا يزيح النص من أمكنته وأزمنته ليضعه في أزمنه وأمكنه تواكب التحولات والتغيرات المعرفية والسياسية الأمر الذي يجعل النص على مسافة وتماس مع الحياة الراهنة فهو من المخرجين الذين يعملون على تفكيك النص وإزالة قشرة القداسة منه سواء كان نصا أكلاسيكيا أو حداثويا فهو ضد تقديس النص وضد هؤلاء الذين ينظرون للنص بوصفه نصا محرما لا يقبل المساس او الحفر او (الاختلاف) و (المغايرة) بالقراءة البعيدة أو القريبة من النص، إنما يعمل على دفع الشخصيات والأسئلة نحو التشظي والتفجر والارتطام، واللعب بالإرث أو المنجز المبجل في عرف الآخرين إلى ممارسة التشابك ومشاكسة النصوص المحتشمة برغبات وشهوات(مسكوت)عنها أنها نيران قابلة للتفجر والتشظي سواء على صعيد التمثيل يؤديه ممثل مفكر أو بواسطة مخرج يؤمن بالانزياح عن الثابت والمستتب(١٤) ولهذا فهو يسلك مسلك(ارتوا) في نفيه حرفية النص لصالح روح العرض فارتوا الذي عمل على استبدال سيادة النص بسيادة المخرج وأصبح المخرج البديل النهائي في مسرح القسوة لذلك فان ارتوا يسعى إلى أن يجعل الإخراج لا من النص ان يعنى بتجسيد الصريعات القديمة من خلال بحثه عن لغة خاصة بالمسرح بعيدا عن طغيان النص وهيمنته على روح العرض فقد عمل (ارتوا) على استبعاد النص وموت مؤلفه حيث يقول افعل بالنص ما يحلو لي النص على المسرح شي مسكين دائما لذا أزينه بالصراخ والالتواءات من خلال الإطاحة به وبتجريده من قدسيته وإذلاله وتشويه وتفكيه حتى يفقد صفاته الرئيسية تدرجيا لكي يتلاءم مع رؤيته وقراءته (١٥) وهذا ما يسلكه الاسدي بصدد تعامله مع النص فهو يعبر مسافات النص وحدوده إلى وعورة بصرية أو رافعة سحرية تضع النص نفسه في مساحة غير متوقعة جمالية غير معلنة ابتكاريه تقذف النص إلى مجهول جمالي بصري مشحون وملغوم يفتح افقاً جديدا للنص (١٦) فمسرح الاسدي ومنهجه في تفكيك النصوص وتاؤيلها باعتماده في بنيته على أداء الممثل كعنصر اساسي وحيوي فهو يعمل على خلق ممثل من نوع أخر من خلال السعي إلى إيجاد تقنيات جديدة لمهمة الممثل في قلب العرض وتفجير العوالم الداخلية له من خلال قسوة الأداء ودفع طاقة الفعل الجسدي المتصل بتكوينات النص التي تخضع لتكوينات حسية وفكرية وثقافية طقسية تخلص الممثل من التراكمات والأساليب المورثة فالممثل لدى الاسدي هو الذي يهب نفسه لفنه ويعمل على تسخير إمكانياته النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لذا فهو يتوجه إلى مسرح الممثل ويصفه بصفتين أساسيتين :

١-استنطاق مكنات وجوده لعجنها وبعثها انبعاثا حيويا متجددا

٢- أن يلعب العقل المعرفي ومعارفه للمسرح الذي يعطي للبحث والبروفات خلاصة روحه وتصوره ومتابعاته للتقاط الجوهري من المشهد الحياتي ليعيد تكوينيه إبداعيا في المشهد المسرحي(١٧) فهو يطيح بالنص من خلال مشاكسته وتفكيك لمحتواه فالنص بنية مستقلة بذاتها لها قوانينها ونظامها الداخلي لدى الاسدي فهي تستند إلى اللغة أي الاستخدام النصي أو السياقي للغة يكسبها معناها من داخل النص وليس من خارجه فاللغة هي النص والنص بدوره لا يحتاج إلى ما يدعمه من خارجه لذلك فان فكرة الاستخدام المرجعي وهم لذا لابد من التركيز على الدال وليس على المدلول فأهمية الدال تنبع من كيفية صياغته ومن ثم تهمل تأهمل الطريقة ألتتابعيه التاريخية في النظر إلى اللغة واعتمادها على الطريقة الوصفية الآنية كون النص بنية مستقلة واللغة أداتها الرئيسه التي تتحدد من خلال السياق فإنها هي التي تتكلم في النص وليس المؤلف وبالتالي فان دلالة النص لا تتبع المؤلف بل العلاقة مع المتلقي لذا فان النص لا يرتبط بحياة مؤلفة ولا بالواقع فالنص في المفهوم ألتفكيكي ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة وبعدها لأبدا أن يستند إلى ما هو قديم أي أن التناص واحد من الفعاليات التي تعمل على التفاعل بين النصوص القديمة والحديثة سواء على المستوى الشكلي أو ألمضموني وعلى نحو كلي أو جزئي (١٨) لتشكل رغبة في العثور او الحفر في الشكل المقترح من النص الأصلي كما فعل المخرج الطليعي الروسي (يوري لوسيموف)مدير مسرح (تاكانيا)عندما حول هاملت إلى مغني جاز ليجر النص نحو حساسياته وبصرياته المنطوية على إبعاد جمالية موسيقية مفكك النص ليخرجه من حالة التوقع إلى حالة التجديد الصارخ من خلال إعادته لقراءة هاملت بشكل يتقاطع مع النص تقاطعا شيطانيا إلهاميا حرك في نص شكسبير فيروسات وكودات وإشارات كانت مجهولة لدى المتلقي والنقاد (١٩) فهو يسعى إلى تفكيك تلك النظرة المركزية الثابتة في بؤرة أحاديه لا تقبل الشك واللعب بأبهة النصوص وجلالتها فتجربته في كتابة نص(انسوا هاملت) و(المنجزة ماكبث) و(تقاسيم على العنبر) النص المعد من رواية تشيخوف ففي نص (هاملت) عمل على تغير بنية النص الشكسبيري من خلال استثمار آليات التفكيك ابتداء من العنوان مرورا بحذف العديد من الشخصيات ونفيها وتغير ملامحها وسلوكها واستدعاء




شخصيات من مسرحيات أخرى والعمل على تغير الإحداث والانتماء والتلاعب في النهاية ليقدم نصا جديدا مغايرا إلى هاملت ومستقلا عنة مستخدما مبدأ التناص (أي إحالة نصوص إلى نص أخر)عن طريق الإشارة إليه او تضمين أجزاء منه ليقدم قراءة تفسيرية عميقة ذكية ولماحة لنص هاملت مقتربا من روح هاملت الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها(٢٠) ماسكا معوله للإطاحة بهاملت ساحبا منه كرسي التأمل من تحت قدميه ليوقف تلك الحشرجات المسائية المنزلقة على البلاط البارد للمملكة العقيمة ليلملم بقايا (نكون أولا نكون) من على رفوف مكتبته الضخمة لا ملاينة ولا مجانسة ولا حتى أدنى تطبيع بين نيران اوفيليا وثلج هاملت فهو يفعل كما فعل(هانيز موللر) الألماني عندما سفك دم شكسبير أكثر من مرة وعلانية أمام المارة وجمهرة المصفقين في الاورقه الخشنة عندما حول مسرحية هاملت التي كتبها إلى (ماكينة هاملت)والشخصيات في مجملها عزفت وبعنف لا مثيل له من شراسة مولر اللغوية والدراماتيكية واعتراضاته الفكرية وغضبة وحقدة على التائهين في ملكوت الرهبنة السياسية ليقذف حشدا من الجرذان والديناصورات من بين ساقي اوفليليا سخطا على مفهوم التدين السياسي الاصولى كذلك فعل الاسدي في نصه انسوا هاملت الذي أزاح الستار عن الشخصيات الموجوعة حد الجنون وفتح باب النص بتفكيكه أمام رغباتهم وحقدهم المؤجل في مواجهة (كلوديوس)بربري الدولة الذي ابتلع أخيه وزوجته مرة واحدة ليبعث بالأول إلى حفار القبور وبالثانية إلى فراشة ونزقة النسوى الدموي(٢١) فالكتابه عند الاسدي منفتحة تبدأ بالاختبار وتنتهي في أخر عرض مسرحي فهي مدى مفتوح اللغة فيها متجددة لاكتشاف كثير من التضاريس المختلفة وراء الإعشاب والأحجار والمنعطفات واذا ما جاس الأرض بقوة تفجرت معاني الدرامية فيها فهي هم مزدوج مستمر فهو دائم البحث لقنص ما هو درامي منه فالنص الكتابي له القدرة على إطلاق الأحلام والورى والأفكار من قمقمها الأسطوري الميثيولوجي الواقعي العارم فهو لا يقف عند حد بل يكتب بالكلمة وأحيانا بالصوت أو الإشارة وطورا بالممارسة ليجعل ممثليه له ألقدره والجراءة في اختبار الكلمة المناسبة المحسوسة والمشبعة دراميا لذلك تعد نصوصه خامات ومعادن تختزن الكثير من الرعود والمواد المشعة التي تعد الكتابة مرحلة أولى لقراءة النص يجري اختراقها وكشف كل ما هو غريب وشاذ ومألوف وتحويل كل ذلك إلى استجابة شعورية تكون البروفة هي الأساس التي يتم اكتشاف الممثل الذي هو يعد جزء مهما يسهم في ترمـــيم وبناء النص(٢٢) فالا سدي يتعامل مع النص إخراجيا من منطلق نفي الانتماء لقديسيه ووثنيته فهو لا ينصاع مع الكتاب الذين يعدون كتاباتهم ثابتة وذات حصانة مطلقة فهو يتعامل مع النصوص الكلاسيكية والحديثة تعاملا حرا يعيد إحياء الأسئلة في داخل النص و يضئ مناطق ومناخيات جديرة بالتفجر والابتكار ليس هناك نص محرم أو مغلق ثم أن الفرق كبير بين مخرج يعيد قراءة النص قراءة تقديسية تساهم في موت النص وإبقائه في منطقته التاريخية وبين مخرج يعيد نبش وتفكيك واعادة استنباط المخفي فيها ثم إعادة قراءة النصوص قراءة إخراجية قد تتقاطع مع النص نفسه في كثير من النقاط (٢٣) لذلك تعد تنظيرات الاسدي التي تجسدت في كتاباته التنظيرية مثل كتابه (جماليات البروفة)،و(المسرح الفلسطيني الذي فينا) و(الموت نصا حافة المسرح)،و(المسرح جنتي) فهي كتب تجمع بين السيرة الفنية المسرحية والتنظير والتأصيل إلى مسرح عربي والتأكيد على البروفة وقدرتها على تفجير كوامن الممثل وإنارة العمل المسرحي بما تملكه من روح قادرة على ان تدفع العمل المسرحي نحو الانفلات من النمطية والكلائشية وما يميز الاسدي في كتاباته هو تدوين بروفاته التي تحمل رؤاه الجمالية ومنظورها للممثل الذي يعده أشبه بالقديس، والبروفة هي تنظيرات لم تلفها الحركة المسرحية العربية تدوينا مسرحيا من هذا القبيل ربما عرفته على شكل صيغة مذكرات مثل(تجربتي في المسرح) للمخرج سامي عبد الحميد) و(حياتي في المسرح) للفنان(بدري حسون فريد) وغيرها من المذكرات التي تحفل بها الذاكرة المسرحية ولكن ما يميز تنظيرات الاسدي هو تأكيده على البروفة والتنظير لها وتدونها وهي بمثابة الروح الباقية للمخرج بعد زوال العرض المسرحي الذي ربما سبقه إليها مخرجون عالميون عظام أمثال (ستانسلافسكي) في كتابة (حياتي في الفن)، بيتر بروك في كتابه (ألنقطه المتحولة)، وا يفرست في كتابة(البروفة حبى)،(والمخرج مهنتي) وباربا في كتابه (ارض الماس والرماد) فهي مدونات تجمع بين السيرة الذاتية و تنظيرات وتوثق ألكفيه التي أوصلت الممثلين والمخرجين إلى تحقيق عروض يومي مسرحية خالدة فهي أطياف تهيمن وتتغلغل في دواخلنا لما فيها من صدق والألم و وجع (٢٤) ومن ثم تشكل هذه التنظيرات زادا معرفيا لما تملكه من خصوصية لدى كل فنان فهي عبارة عن كنوز من الذخائر الجمالية تمتزج وتتداخل فيها التجربة الذاتية مع الخبرة العلمية لتبلور وتشكل رافدا معرفيا وجماليا تنهل منه الأجيال ليكون لها معينا بما يحمله من رؤيا للفن والحياة عملت على ترسيخ كثير من المفاهيم المسرحية والقواعد الجمالية التي تحكم طبيعة الفن المسرحي هي مدونات ساهمت في خلخلة منظومة التلقي بما تملكه من قدرة على النفاذ في ماهية الفن والجري في طرح اللامألوف والمغاير والتي أسهمت في دفع الفن المسرح سواء على صعيد التمثل والإخراج واستثمار الفضاء وتفكيك الأمكنة والذهاب بعيدا في فن التمثل من خلال البحث عن الجديد لتطوير نظرية العرض المسرحي والبحث في جمالياته متجادلة مع الثبات والمقولات التاريخية لذا تعد مدونات هؤلاء المخرجين التي توحدت مع حياتهم وامتزجت لتكون حياة واحدة تشكل ينبوع تنهل منه الأجيال الفنية (٢٥) لذا فان الاسدي يعد من المخرجين والمنظرين الذين يمتلكون




سمات خاصة ومتميزة في أسلوب تعامله مع الممثل بدفعه إلى الاقتراب من الملامح الشخصية على اختلاف منطقاتها (تأليفا/ إعداد/ ترجمة) يجمع بينهما خيط من المشتركات التي تحيلها من دون أن تتحول إلى نمط إخراجي يتكرر في كل حالة عرض لذلك فان أهم ما يميز الاسدي هو الاعتماد الكامل على الممثل انطلاقا من مفهوم بوصفه العنصر الأهم في العرض فالممثل عنده هو قلب المشهد والمشهد لدية لوحه درامية متكاملة يشكل جسد الممثل وصوته أدواتها ليصبح العرض لوحه اكبر تتشكل عبر لوحات صغيرة يلعب الإيقاع دورا كبيرا في انتظامها وتحقيق جماليه(٢٦) لذلك فإن تنظيرات الاسدي تنطلق من تأسيسات جمالية تنطلق من خلال البروفة التي يعدها الاسدي هي الأساس بالتعامل مع النص والعمل على تفكيكه وإزالة قشرته وتهشيم بنيته ودفعة إلى أمكنة غير مستقرة لتذوق لذائذه وكسر صنميته وعبر حدوده والحفر والبحث عن المسكوت عنة داخل بنية النص فالنص بالنسبة إلى الاسدي هو اشتهاء واستبطان وحفر في جوانيته لا إنتاج آلية الجمال .

المراجع

١- ينظر وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي،مصدر سابق ص١٠٧

٢- كروتفسكي،نحو مسرح فقير،تر،كمال قاسم نادر،مصدر سابق ص٣٣ــــ

٣-جواد الاسدى،جماليات البروفة،(بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣) ص٧

٤-ياسين النصير،اسئلة الحداثة في المسرح،مصدر سابق،ص ١١٢

٥-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة،مصدر سابق،ص٢٢٦

٦-وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، مصدر سابق ص١٠٩

٧-رويدة عتوف، لقاء الاسبوع،(سورية،جريدة الثورة السورية، ٢٠٠٦)،ص٢

٨-جواد الاسدي، نقوش على ماء المسرح (مصر،مجلة فصول مجلد ١٤ عدد١ ، ١٩٩٥) ص٣٨٣

٩-جواد الاسدي،نقوش على ماء المسرح،مصدر سابق ص ٣٨١

١٠-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق ص٤٧

١١-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى مابعد الحداثة،مصدر سابق ص٢٥٧

١٢-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق ص٤٧

١٣-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى مابعد الحداثة،مصدر سابق ص٢٥٧

١٤-ياسين النصير، في المسرح العراقي المعاصر،مصدر سابق ص٨٨

١٥- جواد الاسدي،الموت نصا حافة المسرح،مصدر سابق، ص١١٥

١٦-جواد الاسدي،انسوا هاملت،(بيروت،دار الفارابي، ٢٠٠٠) ص١٠ ١٧-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق،ص١١١

١٧- ينظر، وطفاء حمادي،الخطاب المسرحي في لعالم العربي،مصدر سابق ص١١١

١٨- موسى اسود،نقد محاولات التاصيل في المسرح العربي،(سوريا،مجلة الحياة المسرحية،وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب عدد٦١، ٢٠٠٧) ص٦٠

١٩-جواد الاسدي،انسوا هاملت،مصدر سابق،ص

٢٠-نهاد صليحة ،شكسبيريات،(مصر،الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩)ص٢٠١

٢١-جواد الاسدى، جماليات البروفة،مصدر سابق ص ١٠٩

٢٢- ياسين النصير،في المسرح العراقي المعاصر،مصدر سابق،ص ٨٩

٢٣-جواد الاسدي،المسرح جنتي،(بيروت،دار الآداب، ٢٠٠٨)ص٢١٠ -٢١١

٢٤-جواد الاسدي،جماليات البروفة، مصدر سابق،ص ٨

٢٥- اناتول ايفرس ، البروفه حبي مصدر سابق ص٥

٢٦- محمد الروبي، جواد الاسدي يكشف الواقع العراقي في حمام بغداد ، الكويت، جريدة الفنون عدد ٧٢ ، ٢٠٠٦ ص٤٥







دراما التلفزيون في قبضة المعلن

مروان ياسين الدليمي

الانتاج العربي

الانتاج الدرامي في المنطقة العربية شهد نمواً واضحاً خلال الاعوام العشرة الاخيرة مقارنة بما كان عليه قبل ظهورالبث الفضائي في منتصف تسعينات القرن الماضي، فقد لعب ظهورالقنوات الفضائية الخاصة الدور ألأكبر والأهم في تسريع عجلة الانتاج وتطوره فنياً،خاصة في مصر وسوريا. ليصبح التنافس شديداً بينهما،بهدف:السيطرة على سوق التوزيع. وحصيلة ذلك أنْ تمكن الانتاج السوري من مُزاحمة الانتاج المصري إلى حد كبير،وبات منافساً شديداً له،من حيث الكم والنوع والتسويق،بل وضعه في موقف حرج،وصارالطلب عليه كبيراً من قِبل المحطات الفضائية والمُعلنين،بعد أن كان حكراً على الانتاج المصري منذ أن ظهرالبث التلفزيون في مطلع ستينات القرن الماضي .

وسط هذا التسارع في الانتاج وتطوره لابد لنا أن نتسائل عن حجم وأهمية الانتاج العراقي في خضم هذا التنافس،دون أن ننسى حقيقة تاريخية ثابتة في أن :العراق هو اول بلد عربي دخله البث التلفزيوني عام ١٩٥٦ !

لكن هل أرتقى نتاجه الدرامي الى مستوى هذه الاهمية التاريخية ؟

بلاشك أي متابع سيصل الى نتيجة ليست لصالح الانتاج الدرامي العراقي فيما لو تمت مقارنته مع دول عربية اخرى مثل لبنان والكويت والسعودية من غيرأن نضع مصروسوريا في الحسبان لأن المقارنة ستكون غير منصفة بلاشك،ويمكن ان نورد هنا بعض الحقائق التي من خلالها نستطيع التوصل الى صورة واضحة إلى مانشير إليه،على سبيل المثال : في سوريا مثلا يوجد اكثر من ٢٠٠ شركة انتاج درامي تعمل على انتاج المسلسلات والافلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية وافلام الرسوم المتحركة.





بينما عدد شركات الانتاج في العراق لايتعدى اصابع اليد،هذا اضافة الى افتقاد العديد منها الى المعايير الأدارية والفنية،بالشكل الذي يجعلنا نتردد كثيرا قبل أن نطلق عليها تسمية شركة . أيضا،هذه الشركات لاترتبط مهنياً في اتحاد ينظم عملها ويجعلها تتحرك بقوة في سوق الانتاج والتوزيع الذي يشهد تنافسا شديدا وسط تكتلات كبيرة.

إن قضية الانتاج باتت معقدة وعلى مستوى عالٍ من التنظيم والادارة وهي مرتبطة بشكل عضوي مع طبيعة الفعاليات الاقتصادية القائمة، ولن يتمكن أي نشاط فردي بالسيطرة عليها من غير أن يكون هنالك تنظيمات مهنية تتولى عملية التخطيط والتحرك في سوق الانتاج والمنافسة .

الاجتياح

المركز العربي للخدمات السمعية البصرية

ARAB TELEMEDIA SERVICES

الكاتب رياض سيف — المخرج شوقي الماجري — المنتج المنفذ طلال عدنان عواملة

سلطة المال

عميقة هي المتغيرات التي حصلت في عالم الانتاج وقد لعبت دوراً حاسما في تحديد الاطارالذي يتحرك فيه سوق الانتاج الدرامي،في مقدمتها يأتي : (المُعلِنون من اصحاب الشركات ورجال الاعمال والمستثمرين والتجار)،إذ بات هؤلاء يلعبون دورا أساسياً في النشاط الاقتصادي وأصبحوا قوة رئيسة تتحكم بشكل كامل في الانتاج التلفزيوني الدرامي والبرامجي، بعد أن صارت الاعلانات التي تروّج لمنتجاتهم ومشاريعهم ـ والتي يحرصون على عرضها في المسلسلات ـ هي التي تحدد ماسيتم انتاجه من نصوص ونجوم سيشاركون في العمل،مقابل مايتم دفعه من مبالغ كبيرة جداًيتم دفعها للشركات المنتجة والمحطات الفضائية.. فقد وصل سعر الساعة التلفزيونية من هذه المسلسلات يتراوح مابين ١٥ الف دولار إلى ٤٥ الف دولار،أي أنَّ ثمنَ مُسلسل بثلاثين حلقة يصل إلى أكثر من ٩٠٠/٠٠٠ الف دولار!ووصلت اجورالممثلين من النجوم في الساعة التلفزيونية الواحدة الى ٥/٠٠٠ ألاف دولار،ومجموع مايتقاضاه أي نجم يصل إلى ١٥٠/٠٠٠ الف دولار في مسلسل واحد بثلاثين حلقة !

أزاء هذه الارقام العالية لم تعد لدى إدارات المحطات الفضائية ـ الحكومية منها وغير الحكومية ـ القدرة على الصمود والمنافسة أمام المُعلنين،وهذا مافرض على شركات الانتاج أن تفكرالف مرة قبل الشروع في الموافقة على إنتاج اي نص درامي،وأن تدرس جيداً فرص الاستثمارالاعلاني التي سيأتي بها،والتي من خلالها سيتم تغطية تكاليف الانتاج وتحقيق الارباح العالية،وهي بذلك تريد أن تطمئن على إستمرارعجلة الانتاج ونموها،إضافة الى ماسيتبع ذلك من تفكير دائم في تحديث ادوات الانتاج التقنية.

وقد يكون هذا الأمر من أهم النتائج التي افضى اليها سوق التنافس ،وألقى على شركات الانتاج مسؤولية مضافة دعاها لأن تضع في اولويات اهتماماتها استخدام احدث التقنيات في التنفيذ،وخاصة كامرات التصوير، بعد أن شهد العالم تطورا ًمذهلا في هذا الاطار التقني وانعكس ذلك بشكل واضح على طبيعة الصورة وجودتها الى الحد الذي باتت صورة الانتاج الدرامي التلفزيوني في تنافس شديد مع الانتاج السينمائي،بل لم يعد هنالك من فرق بينهما من حيث جودة الصورة.

وسط هذه التحولات والتطورات التي شهدها الانتاج الدرامي العربي نجد أن الانتاج العراقي مازال يعتمد في آليات عمله



وتفكيره على انظمة تقليديةٍ رثّة تجاوزها الزمن،وتقنيات غيرمواكبة لما هو حاصل في العالم .

كل ماأوردناه هي عوامل مهمة تقف سببا في تخلف الانتاج العراقي لايمكن التقليل من أهميتها تحت أي تبريرقد يتعكز عليه العاملون في الانتاج ومازالوا يكررونه على اسماعنا في كل مناسبة يتم الحديث فيها عن ازمة الدراما العراقية،ومن تلك التبريرات مثلا :- "أن الانتاج العراقي يواجه محاربة غيرمعلنة من قبل الشركات والدول العربية". وبتقديرنا المتواضع هذه الحجة ضعيفة،بل هي محاولة بائسة منهم للهروب من المشكلة،وإلقاء مسؤوليتها على الأخرين .

مفهوم السلعة

من هنا يمكننا القول بأن الانتاج الدرامي بات سلعة بالمفهوم الاقتصادي الدقيق للكلمة،ويخضع تسويقها لقوانين العرض والطلب،التي يقف خلفها ويتحكم بها رجال أعمال ومستثمرون وتجارعقارات ورجال صناعة ،وبذلك لم تعد الاعمال الدرامية من حيث أسباب قيامها وانتاجها مشاريع جمالية خالصة يحقق من خلالها الفنانون أحلامهم بالمدن الفاضلة،ويوصلون عبرها خطابهم الانساني لتحقيق العدالة الاجتماعية.أنما هي مشاريع إقتصادية بأمتياز،تُرصَد لها ميزانيات مالية ضخمة،تكفي لأشباع ألاف الجياع والمحرومين في عالمنا العربي،الهدف من انتاجها:- تحقيق أرباح عالية تضاف الى ارصدة الشركات ورجال الاعمال،الذين أدركوا بعد ظهورالبث الفضائي،أهمية الاستثمار في هذا القطاع الحيوي الذي يحقق صلة مباشرة ومؤثرة مع المستهلك .

هذه المنظومة الاستثمارية التي باتت تتحكم في الانتاج الدرامي العربي، منذ مطلع تسعينات القرن الماضي ـ بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وبقية المنظومة الاشتراكية التي كانت تتبعه في العديد من دول العالم ومنها منطقتنا العربية ـ تمَّ استعارتها بطريقة مستنسخة من نمط الانتاج الاميركي الرأسمالي،الذي شهد تطورات هائلة في آليات عمله منذ بداية تأسيس شركات الانتاج السينمائي في مطلع القرن العشرين مُعتمدا ًعلى منظور فلسفي(براغماتي)يتعامل مع أي عمل فني على أنه: سلعة إقتصادية استهلاكية تخضع في وجودها واهميتها وقيمتها لشروط السوق.



الدرامي الى حد كبير،وباتت تتكدس في ادراج شركات الانتاج عشرات النصوص الدرامية،منتظرة دورها في التنفيذ،ومن ثم ألدخول في حلبة سباق تنافسي شديد على كسب الاعلانات التجارية التي ستعرض اثناء فترة بثها، خاصة في شهر رمضان ،فقد أصبح هذا الشهر نقطة انطلاق سنوية لسباق محموم بين المحطات الفضائية تحرص جميعها قبل حلوله بشهرين على عرض مقتطفات إعلانية (برموشن) مأخوذة من الاعمال الدرامية التي سيتم عرضها خلال شهرالصوم بقصد جذب المُعلنين وكسب أكبرعدد من الاعلانات التي سيتم عرضها خلال فترة بث المسلسل.

الوجه الآخر للصورة

بنفس الوقت،الصورة ليست بهذه القتامة إذا ماأخذنا بنظرالاعتبارالعلاقة الجدليةالتي ارتبط بها الفن الدرامي مع عجلة السوق الاقتصادية،ومانتج عنها من تطور في اساليب العمل والتفكير لدى الفنانين،في المقدمة منهم الكتاب والمخرجون والمصورون ومدراء التصوير وبقية الحرفيين،فالاجور العالية التي باتوا يتقاضونها دفعتهم الى تطوير افكارهم ومعالجاتهم الفنية،وانعكس ذلك على المستوى الفني الذي تقدم فيه الاعمال الدرامية العربية،فوجدنا كتاب الدراما ينطلقون نحو مناطق وموضوعات جديدة ومثيرة لم يكن مسموحا الاقتراب منها،كما تم تقديمها بمعالجات فنية إبتعدت كثيرا عن الأطرالمستهلكة والتقليدية في الرؤية والتنفيذ،سواء على مستوى الاخراج أوإدارة التصويروالاضاءة وبقية عناصر التكامل الفني في الصورة الدرامية،خاصة بعد انخراط العديد من المخرجين السينمائيين المُمَيزين في اخراج الاعمال الدرامية التلفزيونية،وهذا مارفع من مستوى معالجاتها الفنية، لتقترب بذلك من نمط الانتاج السينمائي الذي عادة مايتمركزسياقه العام على بناء وتأثيث اللقطة الواحدة،وبالاعتماد على كامرة واحدة،وليس بناء المشهد كاملا وبأكثرمن كامرة . بهذا الصدد يمكن الأشارة إلى الكثير من المسلسلات كنموذج لما نقول، منهاعلى سبيل المثال لا ألحصر:الولادة من الخاصرة،طرف ثالث،رقم سري،اخوة التراب،الحارة، نابليون والمحروسة ،الاجتياح،هدوء نسبي، التغريبة الفلسطينية،وغيرذلك من الاعمال .

ونتيجة لما أشرنا إليه :إزدادت مساحة الاهتمام والتلقي للأنتاج

يضاف إلى ذلك عامل آخر مهم ساهم في تحريك عجلة الانتاج وتطوره : فبعد أن دخل على خط المنافسة والمساهمة في هذا الاستثمار،المال القادم من دول الخليج العربي بكل ثقله وامكاناته،باتت شركات الانتاج اكثر طموحا في خططها ومشاريعها الفنية،لتصل ميزانيات بعض الاعمال الدرامية ارقاما كبيرة جداً،إلى اكثر من ١٠٠مليون دولار.

خلاصة القول

إذا أردنا تطوير الانتاج الدرامي العراقي ينبغي أن نأخذ بنظرالاعتبار كل التطورات التي حصلت في نمط الانتاج العربي،وعدم تجاهلها والقفزمن فوقها،فالمسألة لم تعد مجرد أحلام وامنيات فنية يسعى لتحقيقها الفنانون وبقية فريق العمل، بقدر ما تتطلب المعالجة : توفير الارضية المطمئنة لأصحاب رؤوس الاموال،من تجار ورجال أعمال، لكي يستثمروا أموالهم في مشاريع فنية، تعود عليهم بالربح،وبذلك نضمن دوران عجلة الانتاج ،وتأسيس شركات انتاج ستكون هي بالتالي القاعدة الاساسية لنهوض الانتاج .

أخيرا نقول: ينبغي على العاملين في الدراما العراقية،التخلي نهائياً عن التفكيرالعاجزوالقائم على:-انتظار الدعم والمساعدة الدائمة من الدولة . .لأنَّ معظم التجارب الناجحة في الانتاج الدرامي ـ في معظم دول العالم ـ ،لم تضع في حساباتها ألأعتماد على ماستقدمه الدولة من دعم لها،بقدر ما كان نجاحها مرتبطا بشكل اساسي على قدراتها وامكاناتها في تحقيق فرص العمل والنجاح .



(أستطيقا ألإبداع الموسيقي)

مهدي هندو

المقدمة :-

هذه العبارة التي أصبحت فيما بعد مصطلحا مهما في عالم الجمال ، أطلقها (الكسندر غوتليب بومغارتن) وهو متخصص في الفلسفة ، ومن بين ما تعني هذه ألعبارة .. فلسفة الجمال الفني ، وتعريفاتها كثيرة وأبسط هذه التعريفات : هي المعيار الذي يحدد العمل الفني من خلال اكتشاف جمالياته .

هذا لا يعني أن بومغارتن هو الذي اكتشف هذه العبارة عندما اقترن بها اسمه ، لأنها تنحدر من الكلمة اليونانية Aisthesis ... ولكن بومغارتن هو أول من أعطى تصنيفا" ونسقا" لمعنى هذه العبارة تطبيقا" في علم الفنون الجميلة ، ولقد تناول أكثر الفلاسفة اليونان من أمثال سقراط وفلاطون وديمقريطوس وكذلك الشعراء والكتاب اليونانيين من مثل أرسطوفانيس وأبيكوروس وغيرهم ، مرورا بعصر النهضة الذي أظهر هذه العبارة من خلال التشكيل الديني والإلهي ، ومنهم شكسبير والبرتي وليوناردو دافنشي وغيرهم ، حتى جاءت الفترة الكلاسيكية الفرنسية على يد كورني وراسين وغيرهم ، ومن ثم جاءت الأستطيقا الماركسية على يد بالنسكي وتشارز نيسافسكي وغيرهم ،

جاءت الأستطيقا لتكون المعيار الذي يعنى بالشكل المتناسق داخل التكوين الفني ، هذا يعني باتت هي المعيار الذي يحكم الإبداع الفني بكافة أنواعه سواء كان تشكيليا" أم مسرحيا" أم موسيقيا" .. فهي في التشكيل تشتغل على فلسفة الضوء والنور وكذلك الظل وقواعد التونات والظلال وأيضا مثله في التصوير ،

من هذا نفهم أن الأستطيقا لها علاقة كبيرة ومهمة مع الإبداع ، وهنا يبرز لنا سؤال مهم جدا" ما مدى العلاقة التي تربط الأستطيقا مع ألإبداع الفني ..؟ وخاصة ألإبداع الموسيقي الذي يختلف عن أي أبداع فني أخر كون الموسيقى أكثر تجريدا من الفنون ألأخرى ، لابد لنا أن نعرف هل أن الأستطيقا الموسيقية هي المتحكمة أو المقررة لما سيكون عليه ألإبداع الموسيقي .

إن (شونبرج) يقول : (لا تستطيع الأستطيقا الموسيقية ـ أن تدعي أنها معيارية فهي لا تملك إلا أن تصف ما هو موجود ،

دون أن تمتلك القدرة على تقرير ما ينبغي أن يكون) لايمكن أن يوضع الفعل ألإبداعي الموسيقي في خانة الفعل النظري أو التنظيري لأنه احيانا يندرج تحت التجربة الحدسية وبهذا يكون قد انفلت عن كل ما يوضع من نظريات موضوعة مسبقا" كونها خارجة على فعل الإبداع الأني .. ولذلك ربما تكون قد تعيق هذا الفعل الخـــالق في نموه وتطوره ، لو وضعت مسبقا" ، أي أنها قبلية بمحدداتها ومر تكزاتها التي لا تتماثل مع مايخلق من فعل إبداعي موسيقي ، إذن لابد من وجود استاطيقا بعدية متجددة ديناميكية بعيدة كل البعد عن الأستطيقا الثابتة الموضوعة مسبقا" لأن الفعل الخالق الموسيقي لايركن إلى الثبات فهو متجدد خاصة وأن ولادة الإبداع الموسيقي ولادة ليست بإرادة واعية وإنما هي ولادة لاواعية منبعها اللاشعور ، لأنه يشتغل على موضوعة الانفعالات اللاشعورية المستمدة من عالم اللامرئيات ، عالم المثل ، ولذلك نقول لايمكن ان تحدد استطيقا ثابتة او معينة لتكون معيارا" للإبداع الموسيقي ولكن يجب ان تتمثل الأستطيقا هذا الفعل الإبداعي في كل مرة (الواقع ان العمل الفني هو الذي يحدد الفنان أثناء فعل الإبداع ، ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التي تحاول أن تتجسد فيه)"١" تكون استطيقا الموسيقى نابعة من الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه وليست خارجة عنه وبذلك تكون استطيقا متجددة وتكون معاييرها كذلك ، تتأتى هذه الأستطيقا من إدراك الموسيقي أن في اعماقه شذرات استيطيقية عليه أن يحفظها في فعله الإبداعي أوان عليه ان يترجمها إلى إبداع موسيقي يتمظهر في النتاج الذي يكسر به المألوف والثابت متجها" به صوب الحداثة والتجديد كما فعل في هذا الصدد الموسيقار (بيتهوفن) عندما لم يُشرك اكثر من ألتين نحاسيتين من مجموعة الآلات النحاسية الموسيقية في الأوركسترا الكلاسيكي وذلك بسبب مساحة هذه الآلات الصوتية الضيقة وكانت هاتان الآلتان مـــن نـــوع آلة (الترومبيت) الموسيقية "٢ .

وبذلك يكون بيتهوفن قد أوجد استطيقا نابعة من فعله الإبداعي إذ أن هذا الفعل خلق لأن يتمثل في أجواء هذه الآلات التي لاتستطيع ترجمته لضيق مساحتها بالنسبة له ، لكن ليس بالضرورة أن يكون ما قدمه بيتهوفن من استطيقا يجب ان يكون معياراً لأعمال أو أفعال ابداعية موسيقية أخرى ، إذ أن كل فعل إبداعي كما قلنا له خصوصيته التي خلق فيها ، ولذلك نقول أن استطيقا الموسيقى هي ديناميكية ، ونلحظ ذلك في التفاوت الأستطيقي بين مؤلفي الموسيقى والتمايز الظاهر في أعمالهم الموسيقية رغم أن جميعهم يؤلف في نفس القوالب الموسيقية من صيغ السمفونيات والسوناتة والكونشيرتو والأوبرا وغيرها ، إلا أننا نتلمس البعد الأستيطيقي المنصهر في الفعل الإبداعي لموسيقاهم (وهي ترسم من مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطاً بيانياً يمثل تقدماً مستمراً ــ عبر تباين الأعمال ــ نحو تحقيق ذاتها تحقيقاً تاماً)"٣" .

الأستطيقا القبلية هي تصور لما يكون عليه الفعل الإبداعي الموسيقي ، ولا تتحقق إلا إذا أصبح هذا الفعل الإبداعي واقعاً ، وهذا ما يحيلنا إلى عملية التجريب أو التجديد أو التحديث الذي طال الموسيقى وعلى مر العصور ، فالعصر الرمانتيكي الذي دخلت فيه الرومانتيكية في كل جوانب الحياة ومنها ألأدب والفنون التي شملت منها الفن الموسيقي الذي جاء على أنقاض الفن الموسيقي الكلاسيكي في مطلع القرن التاسع عشر حيث كانت (الموسيقى الرومانتيكية ، هي أسلوب فني في الكتابة الموسيقية يربط بين الموسيقى وعناصر مدركة كالطبيعة والبيئة والشعر والأدب بما يوحي بفكرة أو قصة أو منظر أو تاريخ ، إنها الموسيقى ــ ذات الموضوع أو البرنامج ــ وهو ما يميزها عن الموسيقى الكلاسيكية)"٤"

القصيدة السمفونية :-

يأتي التجديد الرومانتيكي بواسطة (الكلمة) التي يعتقد الرومانتيكيون بأنها لو أضيفت إلى الموسيقى لفعلت الموسيقى فعلها الأستطيقي في التعبير عن المعنى الأشمل لهذه المفردة أو الكلمة ولذلك كانت (القصيدة السمفونية) وهي الشكل الفني الذي ينفلت عن نظام القالب الموسيقي السمفوني المعروف للجميع ، أي بمعنى الإبتعاد عن الموسيقى المجردة الصرفة والتعبير عن القصيدة الكلامية بموسيقى ترتقي بهذه القصيدة إلى مصاف الموسيقى المجردة ، مثال لهذا الشكل الموسيقي سمفونية بيـــتهوفن الكورالية (نشيد الفرح) أو ماسمي (نشيد السلام) القصيدة التي كتبها الشاعر الألماني (فردريك شلر) ولكن فيما بعد اقر الرومانتيكيون باهمية موسيقى الآلات الصرفة وفي هذا الصدد أوضح (هوفمان) (عندما يقال أن الموسيقى فن مستقل قائم بحد ذاته ، ينبغي على الدوام ألا يتصور المرء شيئا" اخر غير موسيقى الآلات فهي بسبب إزدرائها لأي عون خارجي وأي امتزاج بأي فن أخر ، تعبر تعبيراً صافياً عن طبيعة الفن المميزة التي لا يمكن إدراكها با تباع أية وسيلة أخرى)"٥" ومن التجديد الذي أوجدته الموسيقى الرومانتيكية .

أن الموسيقي الرومانتيكي تمسك بالذاتية التي تخالف الموسيقي الكلاسيكي الذي كان يتمسك بالموضوعية ، وعلى هذا كان المؤلف الموسيقي الرومانتيكي يتعامل مع الفعل الإبداعي الموسيقي على أساس المزاج والرغبات الشخصية والانفلات الذي يتجاوز أي حدود حتى وإن كانت على حساب قيم البناء الموسيقي في التوازن والشكل ، وفي كل هذا كان للفعل الإبداعي الموسيقي استطيقا خاصة خلقتها الموسيقى الرومانتيكية وهي بالطبع تختلف اختلافاً جذرياً عن استطيقا الموسيقى الكلاسيكية .

الخروج عن القوالب الجاهزة :-

وتتعاقب التطـــورات المـــوسيقية فلـــقد قام المـــوسيقار (برليوز) في التجديد الموسيقي إذ جعل حركات السمفونية



الأربع ـــ خمساً وذلك في سمفونيته المسـماة (فنتاستك) أو (قصة حياة جندي) ضارباً القالب التقليدي للسمفونية ، وهنا يتجدد السؤال هل أن استطيقا الموسيقى في معاييرها الثابتة ألزمت برليوز بأن يتخذها مثلاً يحتذى به أم كانت هناك استطيقا جديدة واكبت فعل الإبداع الموسيقي لدى برليوز ، وبالتأكيد يكون الجواب نعم كانت هناك استطيقا أخرى تحمل معايير أخرى لما حققه فعل الإبداع الموسيقي من تأثير ، ويدخل الموسيقار (ليست) بكل عنفوانه ليحدد الخطوة الأخيرة في بناء القصيد السمفوني وهي التحرر من كافة النماذج السمفونية تحرراً تماماً ، فهو يقرر أن خلق شكل جديد خير من البقاء على الأشكال القديمة ، إذن في كل تجديد أوتجريب تكون الأستطيقا خاضعة أيضاً للتغيير حتى وإن كان ذلك بشكل نسبي ، إن الحداثة والتجديد سمة من سمات الحياة وهي من البديهيات التي يعيشها الإنسان لغرض التطور ، جاء الانقلاب الفني والأدبي في مطلع القرن العشرين عندما أعلـن الشـاعر الإيطـالي (مارتيني Marinetti) أنه يتبنى أفكاراً من خلالها يهجر الماضي إلى الأبد ويدخل إلى المستقبل الذي كانت للسرعة فيه القدح المعلى ، لأنه عصر الآلات والمصانع والطائرات ، ومن الجدير بالذكر أنه صرح بتدمير الشواهد التاريخية ، لأنها وكما يعتقد هي الحاجز الذي يمنع الخروج إلى عالم المستقبل (فلقد جاء في البيان الأول الذي صدر عن الحركة عام (١٩١٠ م) في مدينة (تورينو) : أن جميع الحقائق التي تلقن في المدارس والمراسم ، لم يعد لها وجود ولايمكن أن يكون ثمة فن عصري إلا إذا اعتمد على أساس عصري محض ، وأكد البيان على كرهه للجمال التقليدي .... وما الجمال في نظر المستقبلي إلا محاكاة للماكنة والطائرة والسيارة والكهرباء) "٦" .

الموسيقى المستقبلية :-

من الطبيعي أن هذه الحركة أثرت بشكل أو بأخر على الفعل الإبداعي الموسيقي حيث هجرت كل الأشكال الموسيقية الأخرى ، فابتعدت عن الرومانسية والكلاسيكية ، اخذ الشكل والمضمون نمطا" أخر غير الذي كان عليه مسبقاً ، فكانت الموسيقى المستقبلية تتسم بالغرائبية وعدم الوضوح والفهم في الأفكار (وكان المستقبليون الإيطاليون منذ أوائل العقد الثاني من قرننا قد مجدوا الآلة ونبهوا إلى إيقاعها ، فكانوا أول من فكر في إدخال صوت الصفارة وهمدرة القطار وأصوات المحركات إلى عالم الموسـيقى وألبسوها مسـوحا استتيكية فنية) "٧"

إلاّ أنَّ ورقتنا هذه تطرح سؤالها على أوجه عدة منها : ما طبيعة الأستطيقا التي رافقت فعل الإبداع الموسيقي عند هؤلاء المستقبليين ، أو ماهي المعايير الأستيطقية التي يمكن أن تحدد هذا الفعل الإبداع الموسيقي ، وهل تحتوي الضوضاء على مناطق جمالية حتى ترافقها استطيقا تدل عليها وتكون معيارا لها ..؟

هناك خواص يجب أن يلتزم بها المبدع الموسيقي إذا أراد أن يؤسس لحضوره في خارطة الـعمل الموسيـــقي ، منها (الأصالة) والأصالة تنبع من استحضار الماضي واستشراقه والعمل على توظيفه في عمله الموسيقي والعمل على تجديده وتطويره بما يتماشى مع تطور العصر ، وبذلك يكون قد خلق أيضا أستطيقا جديدة ولكنها نابعة من الأصالة والماضي (وإذا كان كل فنان خالق يستطيع أن يضع مشـكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقي ، فأنه لم يبدع عملا يتسم بالخـصوبة إلا إذا أدرك أنه يجـب أن يأخذ مكانه في ذلك التاريخ)"٨"



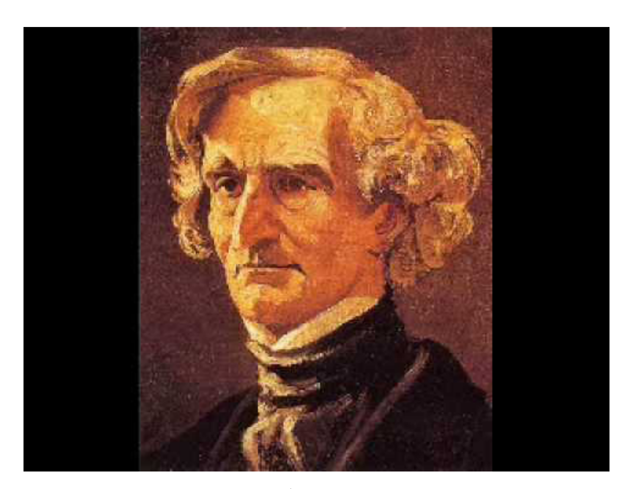
بيتهوفن

ولقد فعل الكثير من عظماء الموسيقى ذلك منهم (ميسيان) الذي اعتمد في موسيقاه على خليط من الموسيقى الأفريقية والشرقية والهارموني وسلالم الأبعاد الكاملة ، وكذلك أدخل إيقاعات جديدة وأصوات خارجة عن الموسيقى مثل أصوات الطيور وغيرها ، ولكنه بالرغم من جميع محاولاته هذه إلا أنه لم يتنكر للقواعد الموسيقية القديمة التي تخص اللحن "٩"

الخاتمة :-

نفهم من هذا التحليل أن أستطيقا الفعل الإبداعي الموسيقي تحضر في صورة الفعل نفسه سواء كانت قبلية أم بعدية ، وتحضر أيضاً في صورة الاسلوب الذي يتبعه المؤلف الموسيقي وإن كانت قواعد لحنية ثابتة لاتطالها يد التجديد ، فهي تتباين في أعمال المؤلفين الموسيقيين من خلال وضعها في أشكال موسيقية مختلفة ، إن الموسيقى خاضعة للتحليل الذي يساعد على فهم الأساليب المتنوعة والمتفق عليها سلفاً ، ولذلك تحتم عند إجراء أية إضافة أو تجديد أن يكون جوهر الموسيقى





بيرليوز

نفسه ، نصل هنا إلى نقطة مهمة مفادها أن الأستطيقا الموسيقية للفعل الإبداعي الموسيقي تتمظهر في حالتين الأولى تكون سابقة للفعل الإبداعي من خلال جوهر قوانين الفكر الموسيقي ، أما الثانية فإنها تولد أوترافق الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه بعد أن يكون المؤلف الموسيقي قد أوجد نافذة فلسفية يطل منها على الفكر الموسيقي الذي يريد أن يرتحل به إلى المستقبل

الهوامش /

١ـ جماليات الابداع الموسيقي ، جيزيل بروليه ، ترجمة فؤاد كامل ، ص١٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

٢ـ ينظر التحليل والتوزيع الأوركسترالي ، اعداد محمد كمال اسماعيل ، مراجعة د. يوسف السيسي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ٢٠٠٧

٣ـ جماليات الإبداع الموسيقي ،المصدر نفسه ، ص١٥ـ١٦

٤ـ دراسات موسيقية ، د. علي عبد الله ، ص٩٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٩

٥ـ الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، الفرد اتشتين ، ترجمة د. حمدي أحمد محمود ، ص٥٦

٦ـ دراسات موسيقية ، المصدر نفسه ، ص٧٧

٧ـ الموسيقى الألكترونية ، علي الشوك ، ص٨ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٨

٨ـ جماليات الإبداع الموسيقي ، المصدر نفسه ، ص٢١ـ٢٢

٩ـ ينظر الموسيقى الألكترونية ، ص٥٧ـ٥٨







مسيرة الأنبياء

القاضي رافد المسعودي

هاهنا الأرض النَديّة....
بل ها هنا الغاضريّة....
هنا .... بدأت الإنسانية
بحثاً عن الإنسان.......
في كور بابل..... نعم
فيِ هذا المكان ....
بحثاً عن الإنسان ...
فكان للزمان ..... مكان
وللمكان زمان .. ..
منذ نبوغ الزمان ....
هاهنا ....هبط آدم من السماء
دابته رجلاه.. ..وخادمه يداه..
يبحث عن ضلعه المفقود ....
يبحث عنه في هذا الوجود ....
يبحث عنه في البيداء ... يبحث عن حواء........................
هنا تعثر آدم...هنا شجت قدمه
ونزفت منه الدماء..
هاهنا ..ٍسال الدم........
مستهلاً للدماء..... هنا ..
سقطت أول قطرة دم ...
نعم.. نعم ....أول قطرة دم
على الرمل.....فكان اللون الأحمر
.... هو الحل على أرض الدماء
أرض كرب وبلاء ....
فنادى آدم ربّه مستغيثاً ....
ربّاه.....ربّاه.....يا ربّاه
أما زالت تلاحقني الخطيئة...
أما زلت أنا رهن الخطيئة...
خطيئة .... ثم خطيئة ... وكلها خطايا
انظرني يا رباه ....ما هذه الرزايا
فدعا آله السماء ...بكل هواجسه البريئة
ان يغفر له تلك الخطيئة......
مستغفراً يبحث عن التوبة ....وأي توبةٍ
إنها توبة الأنبياء ...وإذا بنداء من السماء
يآ آدم ....قد رفعنا عنك الوزر ....
ومسحنا من كتابك ......أفعال القدر
وذهبت تلك الخطيئة .....في ارض الشهادة
في ارضٍ..... تربتها عبادة .....
في ارضٍ ......يكون الموت على ابن خاتم الأنبياء
...........ولادة ....
وانطوى أول حزن في الحياة .....
وكتب لآدم .....النجاة ....إلى أن ....
وجد حواء في المدينة ....وقص عليها ....
.....قصته الحزينة .....يا حواء ....
إن من ذريتنا....له في تلك الأرض موعد
وما ارتكبنا الخطيئة ....إلآ لأجله..
وما ارتكبنا الذنب ....من تلك الشجرة...
إلآ لأجل ..... أن يولد .... ويقتل
في هذهِ الأرض ....ويخلد ....
إنها مسيرة الموت .... المفعمة بالخلود ...
وجرى الزمان .....
يرسم على جيد الأرض قافية الأحزان
ويكتب الآلام ....بالألم .
فتكورت في النواويس ..... مبادئ الأمان
إنها مسيرة الأنبياء ....
....
...........على هذه البيداء...

alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥/ ٥/ ٢٠١٣

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

الرقيم

تصدر عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

٣



في العدد

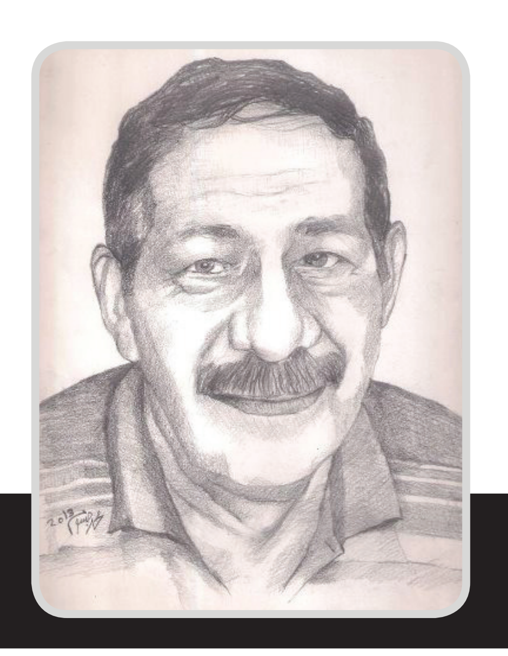


مركز مدينة كربلاء القديمة



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب
تصدرعن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات



الافتتاحية

كلمة العدد

رئيس التحرير

تبقى مجلة الرقيم في نهجها الذي اختطته لنفسها ملازمة ومتواصلة لحقول المعرفة الحداثوية بكل مستجداتها في الأدب والفكر والفلسفة والثقافة ...إيمانا منها بأن لحظة التنوير هي المفتاح الحقيقي إزاء محاولة التسطيح والهشاشة والتغاضي عن الأدوات الفنية والتقنية (وخصوصا في المجال الإبداعي) التي يفتعلها المروجون الجدد دعاة المرطنين (سقط المتاع) أين ما وجدوا ، الرقيم ليست في موضع تصحيح مسار لذلك النوع الذي يستسهل لعبة الانفتاح الثقافي والأدبي بل تسعى من خلال كتابها المتواصلين معها الذين أثروا بمساهماتهم الجادة والمتميزة على أهمية أن يكون للموضوع صلة بتحريك الساكن ومشاغلة الذهن ..الموضوع الذي يعالج أشكالا مختلفة ومتعددة من حياتنا الثقافية على وفق رؤية تتسع لها العبارة ولا تضيقها ويجتهد فيها التأويل والتخمين كمساحة مفتوحة على أفق المعرفة ..ولذا كان حرص هيئة التحرير نابع من الإحساس بقيمة ذائقة التلقي لما لها من دور فعال في أهمية النص ودوره وتفاعله ومدى تأثيره في محيطه بوصفه خطاب موجه إليه ومنه بالدرجة الأساس ...

لم تهمل الرقيم أية مادة تصلها ولكن ليس معنى ذلك أن المادة لا تخضع لمعايير المقياس الفني في النشر مهما كانت سمة البوح ودرجة تحرره نعتقد هي ليست كافية لصناعة الوعي بقدر الخبرة والمهارة التي تستثمرهما في تشكيل أبعاد الرؤى الفكرية ، ومن أجل ذلك لم تضع الرقيم (الوصايا) في حسابها ، أية شروط مسبقة أو حدودا فاصلة بين كتابة الموضوع وطريقة النشر ..أنها تعتمد على الطبيعة الخلاقة للكلمة ودورها في التخاطب والتداول والتواصل الذي يسترعي الاهتمام والمراجعة والتفكير لا مجرد التسخير والتأطير أو الترويج .

هيئة التحرير يهمها كل ما هو جديد في عالم المعرفة من دون أن يثني عزيمتها تردي طابع التمويل الذي يعد ركنا أساسيا لأي مطبوع متخصص بالشأن الثقافي يريد أن يرسخ هويته وحضوره ورواحه .... نحن وبكل تواضع وثقة يكمن إحساسنا بالنشوة عندما تكتمل صورة العدد ..العدد الذي وهبنا الحماس والإصرار طاقة على تحقيق المعنى الذي وجدت الرقيم من أجله ..المعنى الذي يحفزنا على التواصل في حقول الثقافة والفكر والأدب والفن عبر شبكة الأصدقاء من الكتاب في عالمنا العربي ومن داخل الوطن دون أن تحدنا حدود لذلك وهذا هو صلب ما نسعى إليه كهدف مبني على الطموح رغم إدراكنا إن من يسلك مثل هذا الطريق لم يكن معبدا أو هينا و سهلا ولكن ارتأينا أن نخوض فيه كغاية يسبقنا اليها سؤال الوجود :
لماذا الثقافة ؟

في الممارسة النقدية وأشكالها

مفهوم النص في النقد الحديث



د. أحمد محمد قدور

تمهيد:

يتضمّن هذا البحث تحليلاً لدلالة "النص" وفق المنهجِ التاريخي التطورّي (Diachronique). ويقدم التحليل الدلالي فوائد جمة للدارس. فالمصطلحات أصلاً مفردات لغوية ذوات أصول متواضع على دلالاتها، ثم جاء الاصطلاح فجعل لها دلالات جديدة. وحين تعرض المصطلحات على قوانين التطور الدلالي تتكشف للدارِس طريقة تجريدها الاصطلاحي وسبلها ومصادرها. وغالباً ما يكون المصطلح تخصيصاً للدلالة أو نقلاً لها من مجال إلى آخر عن طريقِ المجاز. ويأتي بحثنا "مفهوم النص في النقد الحديث من خلالِ بعض نماذجه" في هذا السياق ليقدم تصوراً لتطور مادة "نص" ولا سيما "النص" بوصفه مصطلحاً شائعاً لدى النقاد المعاصرين. وذلك من خلال ثلاث مراحل زمنية هي:

١ــ أصل الدلالة في عصر الفصاحة الأول.
٢ــ تطوّر الدلالة في عصر الحضارة الإسلامية.
٣ــ تغيّر الدلالة في العصر الحديث تأثراً بالدلالات الأجنبية.

١ـ دلالة "النص" في اللغة والاصطلاح

تتقاسم دلالة "نص" في العربية في عصرها الأول بحسب القرائن اللغوية والثقافية معانٍ متعدّدة. لعلّ أقربها إلى المجال الحسي "الرّفع"*. ويبدو أن هذا المكون الدلالي موجود في معاني المادة كلها تقريباً. فمن الرفع: نص العروسَ، أي أقعدها على المنصة لترى. والمنصة هي ما ترفع عليه كسريرها وكرسيها. ومن هذا أيضاً: نص ناقته أي استخرج أقصى ما عندها من السير. وهو كذلك من الرفع. فإنه إذا رفعها في السير فقد استقصى ما عندها

منه(١). ولأن في هذا النص تحريكاً فقد ظهر معنى: نص الشيء، أي حركه. ويبدو أن جمع "الرفع" و"الحركة" ولد معنى: نص الشواء، أي صوت على النار، ونصت القِدْرُ، أي غلت. وفي كل ما تقدم نجد "الرفع" الحسي هو جرثومة المعنى.

ونجد في المحطة الثانية مجموعة من الدلالات المتطورة عبر المجاز، وكلها يرجع بالتأني والتلطف إلى معنى "الرفع" الحسي الأول. من ذلك حديث علي ابن أبي طالب: "إذا بلغ النساء نص الحقاق فالعصبة أولى". أي بلغن الغاية التي عقلن فيها. ونص الحقاق ــ كما يقول الأزهري: إنما هو الإدراك، وأصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها. ومن ذلك أيضاً: نص فلاناً، أي استقصى مسألته عن الشيء، أي أحفاه فيها ورفعه إلى حد ما عنده من العلم، كما في "الأساس"(٢). وفي التهذيب والصحاح: حتى استخرج كل ما عنده. ويلحق بهذا المعنى: نصص الرجل غريمه، وناصه، أي استقصى عليه وناقشه. ومثاله ما روي عن كعب أنه قال "يقول الجبار: احذروني فإني لا أناص عبداً إلا عذبته"، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب إلا عذبته.

ويتبين من الأمثلة السابقة أن معنى الرفع الحسي انتقل عبر المجاز إلى دلالات ذهنية كالإدراك والوصول إلى مبلغ العلم وأقصاه. ويبدو أن هذا التطور هو الذي مهد لمجاز آخر ــ ربما كان مرافقاً لنشأة العلوم الإسلامية ــ هو الإسناد والتعيين. وفي "التاج": "النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر. والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز من النص بمعنى الرفع والظهور"(٣). ثم يقول صاحب التاج: "قلت: ومنه أخذ نص القرآن والحديث، وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره"(٤).

وهكذا يتضح الخط الذي سارت عليه الدلالة اللغوية حتى وصلت إلى الدلالة الاصطلاحية. فالرفع الحسي قاد إلى الرفع الذهني مع ما لابسه من معاني التعيين والإظهار والتحديد وبلوغ أقصى العلم. وقاد هذا كله إلى "الإسناد" لأنه رفع وبلوغ للغاية، والتعيين والتوقيف لأنهما ثمرة بلوغ الغاية ومنتهاها. ومن هنا برزت دلالة "النص" الاصطلاحية لدى الفقهاء، وهي دلالة مولدة نشأت بسبب ظهور العلوم الإسلامية.

ويبدو أن هذا المصطلح تطور داخلياً ــ أي ضمن دائرة الاصطلاح لا اللغة ــ فغدا دالاً على مالا يحتمل تعدد الصور أو النقل بالمعنى ــ أو أي ترخص في الصيغة الأصلية. فالنص ــ كما يقول الكفوي ــ معناه الرفع البالغ، ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسنة، وإلى مالا يحتمل إلا معنى واحداً. ومعنى الرفع في الأول ظاهر، وفي الثاني أخذ لازم النص وهو الظهور... وقيل: نص عليه كذا: إذا عينه(٥).

وقد عرفت دلالة "النص" عند الأصوليين غنى وتشعباً، فقد تحدثوا عن "عبارة النص" و "إشارة النص" و"دلالة النص" و"اقتضاء النص". ويبدو أن دلالة النص عند هؤلاء هي التي ولدت مقولة "لا اجتهاد مع النص". فدلالة النص تشير إلى ثبوت حكم المنطوق للمفهوم المسكوت عنه لاشتراكهما في علة يفهم كل عارف باللغة أنها مناط الحكم ولا تحتاج إلى اجتهاد أو قياس فقهي(٦).

ونقف في المحطة الثالثة لنرى أن مصطلح "النص" صار يدل على: القول، والخبر، والقصيدة، والحديث، والآية، وكل ما يثبته المؤلف لغيره. ومن هنا ظهرت كلمة "النصوص في الكتب المدرسية والمناهج التعليمية. وفي هذا الاستعمال توسع لدلالة "النص" التي لم تعد خاصة بالكتاب والسنة، إنما صارت تدل على كل ما يسند إلى صاحبه كما هو بإثبات وتعيين(٧). وفي "المعجم الوسيط": "النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف (مولد)، ومالا يحتمل إلا معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص (مولد)"(٨).

ويبدو أن المعجم الوسيط يقف عند ما تداوله المؤلفون




المتأخرون قبل العصر الحديث. وذلك بدلالة عبارة "مولد" التي يقصد بها ما ظهر بعد عصر الرواية والاحتجاج. وليس ما ذكره الوسيط كافياً لرصد تطور دلالة "النص" في العربية الفصحى المعاصرة. فإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً من معان حديثة لدلالة "النص" نجد أنها تشير إلى المعاني التالية:

أ ـ مجموعة من الكلمات ضمن تصرف لغوي معروف سواء أكانت مكتوبة أو ملفوظة.

ب ـ كل ما هو معين ومحدد. وإن كان كلمة واحدة أو أكثر.

ج ـ كل كلام معين لغاية درسية أو توثيقية وإن كان كتاباً أو قصيدة أو ديواناً.

د ـ كل قطعة من الفنون المرئية والمسموعة كالنص الفني والموسيقي ونحو ذلك(٩).

وهكذا يتبين أن دلالة "النص" المتداولة الآن في النقد واللغة تكونت من خمسة مصادر هي:

١ ـ الدلالة عند الفقهاء والأصوليين. وهي التي تفسر ملمح الرفع والإسناد والتعيين والتوثيق في المفهومات المتداولة عند مثقفينا.

٢ ـ دلالة مصطلح (Texte) الفرنسي الذي يعني أصلاً: النسيج. فكأن النفس نسج للكلام الناشئ من فعل الكتابة التي تشبه من بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج(١٠). وهذه الدلالة مسؤولة إلى حد كبير عن فهم النقاد المعاصرين للنص على أنه نسيج لفظي ناشئ من توجيه رسالة إلى متلقين. وهو نسيج قابل للتفكيك، والتحليل، وإعادة التصور، وإمكانية التداخل، واحتمال التقاطع، إلى آخر ذلك.

٣ ـ **العلاقة بين اللغة والفنون الجميلة** وهي العلاقة التي يعبر عنها مصطلح "التراسل" أو "التزامن" (Synesthésie) في الاستعمال. وهذه العلاقة هي المسؤولة عن توسيع مجال دلالة النص لتشمل فنوناً أخرى غير أدبية.

٤ ـ **المدارس النقدية الأجنبية** المحدثة كالتشريحية أو التفكيكية والسيميائية وما جلبته معها من جهاز اصطلاحي تغلغل في العربية مترجماً يسلك أصل "النص" الاشتقاقي. فقيل: تناص، وتناصي، وتناصية، ومتناص، وتداخل النصوص، ونحو ذلك مما لا يزال يدور على أقلام النقاد منتظراً الاستقرار الذي يجلبه له الشيوع والتكرار في محاريب العلم عند أولي النظر(١١).

٥ ـ **علم النص** (Science du texte) وما جلبه من مصطلحات تدور في فلك "النص". كالنص السردي، والأبنية النصية، وأساس النص، وفضاء النص، ونحو ذلك مما شاع في الاستعمال(١٢).

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن مصطلح "النص" وما يتعلق به من مصطلحات قريبة منه دلالة أو اشتقاقاً يشهد ما شهده غيره من المصطلحات اللغوية والنقدية من الفوضى والبلبلة والجرأة على الوضع أو الترجمة. وقد صار المرء يعجب أحياناً من عبارات غريبة (كالتفريغ) النصي، و(المخاض) النصي، وسوى ذلك من غرائب النقاد والمترجمين المحدثين(١٣).

٢ ـ النص والخطاب بين الترجمة والاقتباس:

لابد عند الحديث عن "علم النص" من التنويه بداية بكتاب الدكتور صلاح فضل المعنون بـ "بلاغة الخطاب وعلم النص"(١٤). الذي قدم فيه جملة من المعارف الحديثة حول مواضيع البلاغة والخطاب وعلم النص والتداولية. ورأى أن علم النص يقترب من الميدان الذي كان مخصصاً للبلاغة. وهذا ما دعا بعض المختصين إلى القول إنه الممثل الحديث لها. وإن اندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي. وتتمثل مهمة علم النص ـ كما يرى صلاح فضل ـ في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل، واستخدام اللغة. ويقدم علم النص الإطار العام للبحوث الجديدة في الشعرية والسيميولوجية، كما يشتمل على المظاهر التقنية التي لا تزال تسمى بلاغية. وهكذا يخلص إلى أن إحلال مصطلح علم النص محل البلاغة، أو وضعه بجوارها بعد تحديدها على الأقل مؤشر ضروري للتحول في التاريخ العلمي، وانعطاف نحو أفق منهجي مخالف للمسار القديم، مما تفرضه نظريات العلم ونماذجه. ويشير صلاح فضل إلى أن "فان ديجيك" (Dijk) بشر في بحوثه عن علم اللغة النصي بتحويل البلاغة إلى نظرية النص. وهو المسار الذي كانت تتخذه أعمال مجموعة أخرى من الباحثين في ألمانيا على رأسهم سبلنر (Spiliner) (١٥).

وتجدر الإشارة إلى أن ظهور مصطلح الخطاب (Discourse)


صلاح فضل

أدى إلى محاولات للتفريق بينه وبين مصطلح النص. فالخطاب نص لغوي يستخدم في سياق معين. واللغة التي تتكون من أنساق دلالية توضع في إطار زماني ومكاني معينين، وتحاط بجملة من الملابسات والأحوال والظروف، وترافقها بعض الإشارات والإيماءات المساعدة، وتتدخل في أثناء ذلك عوامل أخرى تتصل بالثقافة والقرائن المقامية المتعددة. فالخطاب نص مدون أو منقول شفاهاً يوضع في ظروف غير لغوية بغية أداء وظيفة تواصلية تدرسها التداولية (Pragmatic). فاللغة تتجاوز نسق الجملة إلى مستوى النص الذي يتوجه إلى الآخرين فتكون خطاباً فيه عناصر المقاربة التداولية، ولاسيما السياق والمقام والمقاصد. والتداولية التي تتعامل مع نشاطات الفعل الكلامي التي تحدث في حالات أو سياقات خاصة تؤثر في التفسيرات اللغوية، قدمت نظرات عميقة عن التواصل اللغوي واستخدام الوحدات اللغوية في سياق معين. ولأن التداولية تختص بدراسة الخطاب دعيت بعلم التخاطب الذي تجاوز علاقة اللغة بمستخدميها إلى دراسة المخاطب والمخاطب والخطاب والسياق الخارجي، أو المقام بحسب المصطلح البلاغي العربي. ولابد من الإشارة إلى مصطلح آخر له صلة بالنص والخطاب، هو "لسانيات النص"، وهو معني بتحليل الخطاب، ويتضمن بعض عناصر علم الأسلوب وعلم السرد(١٦).

وإذا كان مصطلح "علم النص" ورد إلينا عن طريق اقتباس نظريات أجنبية وصوغها باللغة العربية ــ كما رأينا ــ فإن مصطلحاً آخر جاءنا عن طريق الترجمة المباشرة لمرجع أجنبي، هو "علوم النص"، مع مجموعة جديدة من المصطلحات التي تنتمي إلى هذه العلوم(١٧). ومن أهم ذلك عدا أوصاف النص: النصية (مصدراً صناعياً)، والكفاءة النصية، والمقبولية النصية، والتقاليد النصية، والتوقعات النصية، والإخبارية النصية، والسياقية النصية، ومعنى النصية، وغيرها كثير. ويشير هذا إلى اتساع الاهتمام بموضوع النص وعلاقته بالبلاغة والنقد والترجمة ونحوها، والاتجاه نحو تبني تحوله إلى "علم" أو "علوم" نقلاً من المصادر الأجنبية.

ويلاحظ نتيجة لما تقدم من الوقوف على المصطلحات المتعلقة بالنص ــ على أنها نماذج ــ أن ظهور هذه المصطلحات رافقه تطوير دلالي ومفهومي، وتوليد اشتقاقي من دون أن تكون هناك حاجة إلى استعمال المصطلحات الدخيلة أو المعربة. مع أن بعض ما ورد تكتنفه غرابة بسبب طبيعته المجازية، كالمخاض النصي، أو يقصر به معناه الاصطلاحي عن أن يكون مصطلحاً لا استعمالاً لغوياً مؤقتاً، كالكثير مما يرد في المراجع المترجمة(١٨). وهكذا يتضح أن عملية واسعة من انتقال النموذج العلمي المتعلق بالنص قد تمت على مدى نحو عشرين عاماً عن طريق الاقتباس والترجمة والتنظير. ومن المؤكد أن هذا الانتقال صار مؤثراً في عملية التطبيق عند النقاد العرب المعاصرين. فالنقد العربي الحديث الذي لم يعد بمعزل عن التيارات اللسانية المتعددة كالأسلوبية والتفكيكية وعلم النص والتداولية ونحوها حاول تمثل قضاياها النظرية، واستيعاب جهازها الاصطلاحي، وتطبيقها من دون تردد، إذ إن هذه التيارات معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة. ويلاحظ أن تداخل التيارات اللسانية والاختصاصات الأدبية والإنسانية في تطورها الحديث أدى إلى انحسار الاتجاهات التخصصية الدقيقة في هذه العلوم في الآونة الأخيرة، وما ترتب عليه من اختلاف النظم المعرفية(١٩). ولابد من الإشارة إلى أن "النص"، وما يتصل به شكل في اللغة العربية حديثاً حقلاً دلالياً واسعاً توزعت مفرداته بين مصطلح واضح، واستعمال لغوي، واجتهاد في تغيير الدلالة أو نقل إلى مجال علمي. ولأن "النص" وما يتعلق به تحول إلى "علم" جديد، فمن المتوقع أن يؤلف في مصطلحاته معجم يستقصي كل ما تدوول خلال ربع قرن من حياتنا المعرفية تقريباً.

لكن تتوجب الإشارة إلى أن معظم المصطلحات النقدية

الحديثة لعلوم جديدة أو مناهج نقدية ولدت "أزمة" مثاقفة عوقت تحديد المصطلحات والمفاهيم الأجنبية، واستثمارها في الثقافة العربية(٢٠). فالتيارات الفكرية والمعرفية العالمية كانت ترد إلينا ولا سيما في بداياتها عبر استيراد بحت يفتقر غالباً إلى التعريفات الدقيقة والتصنيفات العلمية، إضافة إلى مشكلات الترجمة التي تقوم على جهود فردية غير منظمة، مع تعدد الاتجاهات، واختلاف المدارس الأجنبية، وعدم مواكبة التطور العلمي في الثقافة الغربية، وقد أدى هذا إلى ظهور ترجمات ركيكة لنصوص نقدية غادرها ذلك التطور، فوصلت إلينا متأخرة بعد أن أعلن موتها في موطنها الأصلي(٢١).

ولكن من المؤكد أن هذه التيارات هي معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة كما تقدمت الإشارة. ولذلك كان ضرورياً تكييفها (Adaptation)، ووضعها في جملة العلوم الوافدة، وتوطينها في المجالات الأكاديمية والثقافية الأخرى. ولعل أبرز مثال على هذا المنحى "الواعي" ما قدمه تمام حسان في ترجمته كتاب "النص والخطاب والإجراء" لروبرت دي بوجراند، وتقديمه له بمقدمة شاملة وقفت على أهم جوانبه، وعرضت لقضاياه عرضاً لا يقل عن مستوى الكتاب الأصلي عمقاً وتمثلاً ووضوحاً. على أن الكتاب لا يخلو من صعوبات معرفية لمن لم يتمهر في هذا الميدان. والكتاب يشتمل على تسعة فصول يعرض أولها لعدد من القضايا المتعلقة بدراسة النص، وينتهي إلى أن الصفة المميزة للنص هي استعماله في الاتصال. أما الخطاب فهو مجموعة نصوص يربط بينها مجال معرفي واحد، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق. ثم يتحدث المؤلف عن النص بوصفه نظاماً قائماً، ويحدد سبعة معايير للنص، أو للنصية هي السبك والالتحام والقصد والقبول ومراعاة مقتضى الحال فالتناص فالإخبار (الإعلامية)(٢٢). وجاء الفصل الثاني من الكتاب ليشرح فكرة الترابط الرصفي التي عبر عنها بالسبك بالتعرض لصور الجملة في النحو التوليدي ثم لعمليات التعليق الرصفي. ثم يأتي الفصل الثالث لدراسة الترابط المفهومي الذي عبر عنه بالالتحام، من خلال الدلالة النحوية. ويرى أن الالتحام يقوم على عدم تجزئة المفهوم إلى سيمات (وحدات دلالية صغرى)، لأن الطريقة المثلى لدراسة الدلالة هنا هي الاتجاه نحو التماسك، أي أن ننظر إلى النصوص بوصفها نشاطاً يتعلق



تمام حسان

ببناء المعاني في مواقف اتصالية. أما الفصل الرابع فقد تناول فيه المؤلف "الإعلامية"، أي الإخبار، ويخلص إلى أنه على الرغم من شيوع مصطلح الإعلام، فإنه يمكن النظر إلى هذا المصطلح لا من حيث إنه يدل على المعلومات التي تشكل محتوى الاتصال، بل من حيث يدل على ناحية الجدة أو التنوع، فإعلامية أي عنصر، كما يرى تكمن في قلة احتمال وروده في موقع معين بالمقارنة بالعناصر الأخرى في النص نفسه.

وفي الفصل الخامس من الكتاب يعرض المؤلف للكفاءة النصية من خلال الوقوف على دواعيها ووسائل تحققها عن طريق صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من وسائل التعبير أو السبك (نحو إعادة اللفظ ثم التحديد عن طريق التعريف والتنكير ثم اتحاد الإحالة، بواسطة الكنائيات، أي الضمائر وغيرها). أما الفصل السادس فيعرض فيه المؤلف للحالات المفهومية للمعلومات في الاتصال، عن طريق المنظورات (perspectives)، كالإطار Frame، والمشروع (Schema)، والخطة (plan)، والمدونات. وهي مجموعة من المداخل وتوالي العناصر والخطط والمدونات يمكن النظر إلى المعلومات من خلالها.

ويتناول الفصل السابع قضايا أخرى في عمليات الإجراء النصي، هي أنواع النصوص وإنتاج النصوص وتذكر المحتوى النصي. ويشير المؤلف إلى تقسيم أنواع النصوص التقليدي إلى النص الروائي والوصفي والأدبي ونحو ذلك. لكنه يفضل إيجاد معايير تصبح فيها هذه الأنواع التقليدية صالحة للتحديد، مثل عالم النص وبنيته السطحية وأنماط المعلومات المختزنة والموقف في أثناء واقعة الاتصال. وينتقل المؤلف إلى إنتاج النصوص، فيلاحظ أن العناية بفهم النصوص فاقت العناية بإنتاجها، ويقترح أن نحصل على الإجراءات الخاصة بالإنتاج والفهم كليهما. ويمكن النظر على كل حال إلى عملية الإنتاج على أنها تمر بمراحل متتالية غير منفصلة، هي مرحلة الخطة فمرحلة التجريد فمرحلة التطوير فمرحلة التعبير. ويعرض المؤلف بعد ذلك لتذكر المحتوى النصي، ويقدم تجربة قام بها على مجموعة من الطلاب بجامعة كولورادو.

أما الفصل الثامن من الكتاب فيدور حول المحادثة والقصص. إذ يرى المؤلف أن كل نص يقوم بدور المساهمة في الحوار بين المنتج والمستقبل لأنواع النصوص المختلفة، مع قدر من الوساطة التي تأتي عن تأثير الموقف. ويعرض المؤلف للمبادئ العامة في المحادثة، ويفرق بين أنواع الخطاب في هذا الشأن. ثم يتحدث عن القصص، أي السرد (Narration). ويعرض نموذجاً لقصة شعبية قديمة ليجري عليها التحليل القصصي الذي يتبناه. ثم يصل المؤلف إلى الفصل التاسع والأخير، وهو تطبيقات لإنشاء علم للنصوص، تناولت المشروع التربوي والنحو التقليدي في مقابل اللسانيات التطبيقية، وتعليم القراءة والكتابة واللغات الأجنبية، ودراسات الترجمة، والدراسات الأدبية.

وهكذا يتضح ــ كما يقول تمام حسان ــ أن الغرض من هذا الكتاب هو إنشاء علم للنص متعدد أوجه العناية، بحيث تتعدد جهات النظر إلى النص من الرصف، إلى المفاهيم، إلى طريقة التواصل، إلى الإعلامية، إلى بناء النموذج، إلى تطبيق نتائج الدراسة على المحادثة والقصص، وصور الإنتاج النصي الأخرى، إلى الانتفاع بهذا العلم في القراءة والكتابة وتعليم اللغات الأجنبية.. كل ذلك مع الانتفاع بنتائج العلوم الأخرى بدءاً بالفلسفة والمنطق وانتهاءً بعلوم الحاسب الآلي(٢٣).

وفي المقدمة التي أنشأها تمام حسان للكتاب (ص ٣ ــ ٥٩) مدخل للتفريق بين جانبي تناول اللغة، وهما: الدرس والاستعمال. والدرس يقوم على التحليل وصولاً إلى التبويب والتصنيف والتأصيل. وكان لابد لهذا الاتجاه أن يعتمد على تجريد المفاهيم وافتراضها عند عدم وجود ما يقابلها في الاستعمال (نحو الحذف وتقدير العامل وعود الضمير على متصيد من الكلام غير مذكور..). ومن هنا جاز لنا أن نصف النظام اللغوي بأنه نظام افتراضي. أما الجانب الآخر لتناول اللغة فهو الاستعمال الذي تبدو بعض مرتكزاته غير متفقة مع المعايير الافتراضية، إذ للمتكلم من الأغراض مالا يتفق أحياناً مع المحافظة على القواعد، ولذلك يكون الخروج من الحقيقة إلى المجاز، والتصرف في النقل والحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والاعتماد على دلالة الموقف في أثناء الاتصال، وعلى القرائن التاريخية والجغرافية وغيرها مما يخرج عن مجال القواعد النحوية. ويرى تمام حسان أن الغاية من تحليل النظام اللغوي هي الوصف، على حين أن الغاية من دراسة الاستعمال هي الاتصال. والاتصال لا يتم بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية، ولا بعرض العلاقات النحوية، إنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي، أي بإنشاء نص ما. وليس لأحد الاتجاهين أن يلغي الآخر، فلا الاعتراف بالاستعمال المولد للتركيب فالنصية يلغي الدراسات التحليلية لنظام اللغة، ولا تغني هذه الدراسات بحال عن الدراسة النصية، بل قد يكون الجمع بين هذين الاتجاهين ضرورياً(٢٤).

٣ــ مفهوم النص في بعض النماذج التطبيقية:

لقد أسهمت الممارسات النقدية التطبيقية في الانتقال من المرتكزات النظرية الأساسية، ومصطلحاتها إلى تحليل "عملي" للأعمال الأدبية التي عوملت على أنها "نصوص" وفق المفاهيم الجديدة. فقد ظهرت قدرة النقد العربي على تمثل معظم المفاهيم الغربية وتعريبها وممارستها أدوات إجرائية في حقول جديدة كالأسلوبية والتداولية وعلم النص ونحو ذلك.

ونقف استكمالاً لما تقدم في الفقرة السابقة عند مثال لموضوع متصل بالنص هو "عتبات النص"، أو ما ينضوي تحت عنوان محيط النص (Péritexte).

نحو اسم المؤلف وعنوان الكتاب ومكان النشر وتاريخه والفهرس والأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والإشارة إلى جنس العمل والمقتبسات والمقدمة. ويشير صاحب كتاب "عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" يوسف الإدريسي إلى أن الاهتمام لهذا الموضوع




ظهر مع النصف الثاني من القرن العشرين على أيدي مجموعة من الباحثين الغربيين الذين ميزوا بين مستويين هما: النص وعتباته(٢٥). وعتبات النص، كما يرى المؤلف، بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها. وهي بحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبياً، ومتفاعلة معه دلالياً وإيحائياً، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً(٢٦).

والمؤلف لا يعمد إلى اقتباس واسع من النظريات الغربية، بل يتمثلها في بحثه نظراً وتطبيقاً، ويوحي إلى القارئ بالقدرة على "امتصاص" هذه النظريات والانتفاع بها في الخطاب النقدي المعاصر. ولأجل ذلك قسم كتابه ثلاثة أقسام، هي: عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية، وعتبات النص في التنظير العربي، وقراءة في عتبات رواية (الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للروائي عبد الرحمن منيف (ت ٢٠٠٤).

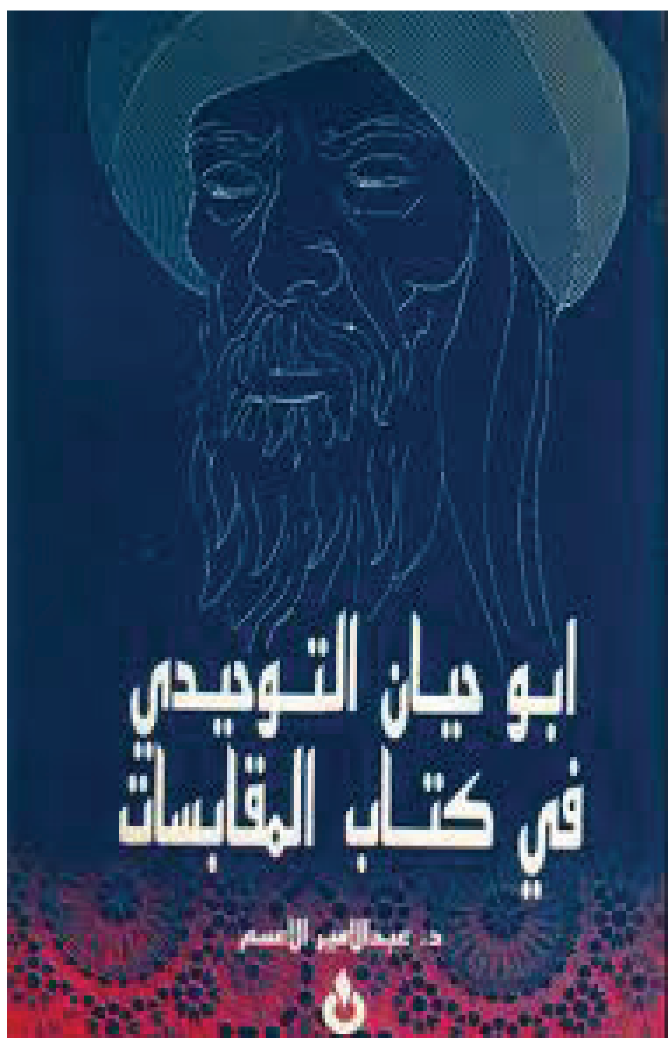
ويعي المؤلف الغاية من الدراسات المتعلقة بعتبات النص من دون أن يركب مراكب المبالغة والشطط. ويقول: "كان سياق ظهور الكتابات المهتمة بدراسة عتبات النص محكوماً بالرغبة في التنبيه على قيمة الموازيات النصية وأهميتها في كشف جوانب من معنى النص وبيان خصائصه الجمالية انطلاقاً من موقعها الاستهلالي، دون أن يعني ذلك إطلاقاً الدعوة إلى إحلال العتبات محل النص، والانشغال بدراستها على حساب كشف خصائصه الفنية وميزاته الدلالية والوظيفية"(٢٧).

ويجتهد المؤلف في كشف ما يمكن أن يدل على عتبات النص في الثقافة العربية، نحو "صدر النص"، أي ما يدعى بالخطبة والاستفتاح أو "فاتحة الكتاب" والمقدمة ونحو ذلك. وقد دعا المقريزي (ت ٨٤٥هـ) والتهانوي (ت ١١٥٨هـ) العناصر الواجب تضمينها صدر الكتاب بالرؤوس الثمانية، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه. وقف المؤلف على ثلاثة عناصر مما تقدم هي اسم المؤلف والعنوان والمقدمة. ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا الصدد وعي العرب قديماً بقيمة إسناد النص إلى صاحبه. ويقول عبد الفتاح كيليطو ـــ كما ينقل المؤلف: "... ولذلك يظل كل خطاب بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصاً وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة بوجودها ذاتها تؤكد أن نصاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه"(٢٨). وقد عبر الجاحظ قديماً عن استغراب كبير من أهل الهند لإغفالهم نسبة الكتب إلى مؤلفيها، إذ إن "لهم معاني مدونة، وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف"(٢٩).

ويشير المؤلف في سياق تطور عتبات النص إلى أن تحديث وسائل الطباعة، وبروز أهمية الصورة في الدلالة والتواصل جعلا الكتاب والناشرين يستغلون تقنية التعبير بالصورة ويوظفون الأيقونات. ولم يكن ذلك بدافع الزخرفة التي لا تخلو من إيحاءات، بل بدافع تشكيل خطاب حول النص وحول العالم أيضاً. وتتكامل الصورة مع عتبات النص الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ، واستجلاب نظره، وجره إلى الأسئلة التي تطرحها(٣٠). وهكذا يتضح مدى الامتداد المعرفي المتصل بالنص، وتوظيفه في الخطاب النقدي المعاصر من خلال تآلف للمعطيات القديمة مع النظريات الحديثة، من دون تفاضل بين ثقافتين أو فكرين، أو انبهار بإحداهما على حساب الأخرى.

وهناك مثال آخر على تطبيق المفاهيم الجديدة ظهر في كتاب "أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي" لحسن إبراهيم الأحمد (٣١). ويتألف الكتاب من أربعة فصول تشمل السياق والشخص والنص. وجاء الفصل الأول ليدرس سياقات النص: الإطار والمنتج، لاستبطان العوامل الخارجية الفاعلة في الخطاب. وجاء الثاني ليعرض مقاربات مفاهيم الأدب والأدبية والسرد عند التوحيدي. أما الفصلان الثالث والرابع فخصصا لكشف نوعي "النص السردي" لدى أبي حيان، وهما: النص السردي المركب، والنص السردي البسيط. ومنطلق الدراسة صحيح، إذ نأى المؤلف بنفسه عن "الوقوع في التمجيد المطلق للتراث، أو التعميم المجحف أحياناً الذي يلغي تاريخاً كاملاً من الأفكار والتصورات التي لا تختص بمرحلتها فحسب، إنما تقدم الكثير من الإجابات لأسئلة معاصرة وراهنة..."(٣٢) وسعي المؤلف واضح إلى كشف "أدبية" النص السردي من خلال "الخطاب" وعناصره السياقية التي تشكلت فيها الشخصية والنصوص، وما لها من ارتباط بمواقف التوحيدي من تيارات العصر





ومؤسساته الفاعلة في توجيه المعرفة والأدب والمجتمع.
ويرى المؤلف أن أبا حيان ولج إلى بيان "الأدبية" من باب البلاغة وارتباطها بالعقل. فالبليغ لا يستملي بلاغته إلا من العقل. أما قوى الإبداع ومصادره لدى الإنسان فتكمن في البديهة (الطبع) أو الموهبة، أو الارتجال والبعد عن التأمل والتفكير من جهة، وفي الروية (الصناعة) من جهة أخرى. والبديهة والروية يتكاملان في إنتاج "الأدبية" عن طريق التناسب. والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر إنما هو ـ كما يقول التوحيدي ـ في المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً، وهو جوهر محيط بالأجزاء، أي هو "النص الأدبي" بكليته(٣٣). ويستنتج المؤلف من مقاربة التوحيدي مجموعة من الأسئلة التقليدية المتعلقة بالأدبية ووسائلها الداخلية والخارجية: اللفظ والمعنى، والشعر والنثر، وتداخل الأجناس، والتلقي، والصدق والكذب، والصورة. ويخلص المؤلف إلى أن معظم المفاهيم التي عرض لها التوحيدي إن هي إلا مرتكزات جلت أدبية الخطاب النثري عنده، وأكسبتها خصائص مميزة لها. أكثرها فرادة مشاكلة الأدبية: البلاغة الإنسان الكامل مشاكلة عضوية، وربطها بجمالية التلقي المؤسسة على سلامة تركيب النص ووحدته شكلاً ومضموناً، بحيث تصبح المعاني طباقاً للألفاظ، والألفاظ طباقاً للمعاني، وحينئذ يتوصل إلى الكمال عن كثب، والجمال بلا رغب ورهب ضمن خطاب شهي يحقق الفائدة بعد مروره بمرحلتي الإفهام فالإطراب(٣٤).

ويقف المؤلف عند مفهوم النص السردي المركب ـ المعقلن، ويرى أنه خطاب فكري في مضمونه، أدبي في تقنياته، ينزع نحو التحليل والمقارنة والتأمل. وتقوم أدبية هذا النص على الشكل الحواري، ومدخله السؤال والجواب، وما يمكن أن يتولد منهما من ثنائيات. والسؤال ـ كما ينقل المؤلف ـ هو الخطاب الذي تتجلى فيه خصائص التفكير، فهو خطاب العقل. أما الجواب فهو الخطاب المردد للآراء، وهو بالنتيجة خطاب النقل (٣٥). أما قضايا السؤال الموضوعية التي شغل بها التوحيدي فأهمها قضية الإنسان وما تبعثه من تفلسف تأملي عبر منظور فكري تحليلي يسعى إلى تعرف جوانب الظاهرة أو جزئياتها مسترشداً بعلامات الاستفهام البسيطة. ويقف المؤلف عند قضايا السؤال والجواب الأدبية كاللغة والصورة والمحاورة، كما يقف على القضايا الموضوعية كالقضايا الحضارية والسياسية والدينية والفكرية. أما النص السردي البسيط فهو النمط الآخر الذي يغلب عليه التوجه الشعبي واستحضار الهامشي ورصد الواقع والسلوك اليومي. لكن لا يفهم من ذلك أن هناك تضاداً قاطعاً بين نمطي النص السردي المركب والبسيط. فقد كانت حال الكثير من العامة والمثقفين هي الوقوف على مسافة واحدة من الأدبيات السردية مركبة وبسيطة. وللسرد البسيط أشكال فنية متعددة كالخبر والنادرة والوصف المشهدي والحكاية. وله أيضاً وظائف إمتاعية ونقدية ومعرفية. أما القضايا الموضوعية للنص السردي البسيط ـ كما يرصدها المؤلف لدى التوحيدي ـ فتغطي القضايا الخاصة بالعصر، وإشكالياته، وأزماته السياسية والروحية والاعتقادية والفكرية والاجتماعية والمعيشية. لكنها تبقى هنا نصاً موضوعياً أدبياً أكثر من كونها تاريخاً أو وقائع. فالانتقائية واضحة فيها، وهي

صالحة للتأويل والقياس أكثر من صلاحيتها للمطابقة مع الحدث التاريخي(٣٦).

ويخلص المؤلف ــ الناقد إلى أن النص السردي المركب تميز بتعددية وجدة في طرح الموضوعات. وأقام التقابل الحواري في عمودين، الأول ضم مفردات العرب والدين والشعر والنحو والإنشاء، والثاني ضم مفردات العجم والفلسفة والنثر والمنطق والحساب. وأدى مهمة واسعة في سياق النقل العلمي المعرفي من المنطق والفلسفة والعلوم الأخرى إلى "الأدب"، ومنطقه وقواعده الداخلية للخطاب لغة وإيقاعاً وتمثيلاً حسياً للوقائع الحوارية الذهنية المجردة. أما النص السردي البسيط فقد تميز بانفتاحه على جوهر إنساني، وتأديته عن طريق الخبر والنادرة والوصف المشهدي والحكاية مهمة إنشاء بلاغة (أدبية) توازي بلاغة النص السردي المعمق، معتمداً على هامش الحرية للسخرية من المتون الرسمية، ونقد قيمها الثقافية، ومظاهر السلوك المؤسسي. ويتبين بعد هذا العرض الكثيف مدى نجاح المؤلف في توظيف المعارف الحديثة المتصلة بلسانيات النص عامة وعلم النص خاصة في هذا الدرس التطبيقي من دون أن تظهر فيه أي مشكلة مصطلحية. فقد كان المؤلف يقدم فهمه للمصطلح الذي يستعمله، ويعرض لمفهوم المسائل المدروسة بعد استصفائه للمناهل العلمية العربية والمترجمة، ويعرض عن الخوض في المشكلات النظرية وحشد الآراء الخلافية.

ومن الأمثلة التطبيقية على مقاربة النص في نقد الشعر ما عرض له عادل ضرغام في كتابه "في تحليل النص الشعري"(٣٧). وينطلق ضرغام من مقولة أن النص المكتوب ولد هوية بصرية للنصوص. فالشعراء المعاصرون أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية. وبناءً على ما تقدم صار الشعر تبويباً للكلمات بترتيب معين أو محسوب. ويرى الناقد ضرغام أن النظريات النقدية أدت مهمة كبرى في هذا السياق، كالشكلية الروسية والبنيوية، وذلك من خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص(٣٨). ويتناول ضرغام قصائد للشاعر سعدي يوسف ضمن ذلك التوجه. ويقف عند اختيار الشاعر للعنوان، فالعنوان غدا جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى "الناص" لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله. ولذلك يعد العنوان نصاً أصغر (Micro Texte) يقوم بثلاث وظائف، إذ يحدد ويوحي ويمنح النص الأكبر بعداً جديداً، كما أنه يفتح شهية القراءة(٣٩). والعنوان لنص الشاعر هو "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة" جاء في خط كبير (Bold)، ثم يقسم النص على أجزاء يحمل كل جزء منها عنواناً خاصاً به. ويرى الناقد أن الشاعر قدم نصين، الأول شعر جاء على نسق شعر التفعيلة، والثاني نثر عبر عن



صوت الذات الإنسانية، وقد أفضى ذلك إلى وجود تقابل بين هذين النصين: النص الشعري والنص الموازي. ويشير الناقد إلى أهمية التشكيل الكتابي البصري في توزيع مساحات البياض، و"إن كتابة شعر التفعيلة تشير إلى فضاء خاص يميزها، فالبداية من اليمين تجعل التموج في ناحية اليسار، ولكن مساحة البياض التي يتركها الشاعر في يمين النص الشعري مساحة دالة، لأنها تشير إلى خلخلة في الصوت الفاعل والمحرك، وتشير إلى بداية وجوده وسيطرته"(٤٠). ويصل الناقد إلى أن تحول الشعرية العربية المعاصرة إلى شعرية كتابية أدى إلى القراءة

الصامتة بعيداً عن الشفهية الإنشادية. وهذا التحول كان ذا تأثير كبير في البحث عن آليات تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي، كتنسيق الصفحة ومكان العنوان وعلامات الترقيم وتوزيع مساحات البياض والسواد والرسوم التي يمكن أن يستعملها بعض الشعراء.

وتشير مراجع عادل ضرغام إلى اهتمامه بالتشكيل البصري وتطور القصيدة العربية المعاصرة باتجاه "الكتابية" على حساب "الشفهية". كما تشير إلى اقتصاده في اقتباس المصطلحات الدالة على النص من مصادرها، فقد ذكر بعضها من دون إحالة، كالنص الموازي، واستعمل بعضها الآخر من غير تحديد، نحو "النسق" و"الإطار" و"مواصفات الاتصال" و"السياق"، إضافة إلى أنه لم يعرض لأي تعريف للنص مستوحى من علم النص وجهازه الاصطلاحي.

ونشير أخيراً إلى كتاب "مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري" لمرشد أحمد، وهو كتاب وضع لتبسيط مقاربة النص الشعري وجعلها في سياق تعليمي(٤١). ويدل هذا النحو على مبلغ الحاجة إلى تجديد مناهج النقد وقراءة النصوص في ضوء اللسانيات وفروعها التطبيقية، كما يدل على مدى استيعاب الأفكار والمصطلحات الجديدة وجعلها في سياق أكاديمي يوظف للتطبيق والممارسة النقدية أياً كانت درجتها. ويحفل الكتاب بالمصطلحات النصية التي يوطئها الباحث للدخول إلى عالم النص، وأكثر مصطلح يتردد عنده هو "النص الشعري". وقد جعل كتابه في قسمين: قسم يتصل بجماليات الفكر، وقسم يتصل بجماليات الأسلوب. وفي القسمين كليهما يقبل الباحث على الكثير من مصادر علم النص والشعرية والأسلوبية والتأويل والصورة والسياق والتشريحية "التفكيكية" والخطاب من غير إيحاء بوجود مشكلة في تلقي المصطلحات الجديدة وإدخالها في لغة النقد الحديث. ومما ورد عنده مثلاً: الواقع النصي وخارج النصي وداخل النصي والتماسك النصي والربط النصي والوحدة النصية وما قبل النص والأساس النصي وغيرها.

ويستنتج من خلال ما عرضنا من تطور مفهوم النص وظهور علم النص وانتشار المصطلحات المتصلة بذلك عن طريق الاقتباس والترجمة والتطبيق أن العلوم اللسانية الجديدة ومناهج النقد ولا سيما اللغوية منها، أي ما يتصل بلسانيات النص عامة هي علوم غربية النشأة، لكنها تحمل خصاص المنهج من الوجهة الإبستيمولوجية، ولذلك صار بالإمكان الإفادة منها، ولو أنها كانت غريبة الطابع تماماً لما كان لنقدنا الحديث أن يقبل عليها هذا الإقبال، وأن يوظفها ذلك التوظيف المتعدد الجوانب(٤٢). ولذلك تبقى قضية المثاقفة ونقل المعرفة أمراً مطلوباً ولاسيما على صعيد المناهج التي هي وسائل تواصل تتجاوز المحلية والخصوصيات الأخرى.

الهوامش والمصادر:

١ــ انظر: الزبيدي، تاج العروس، الجزء الثامن عشر، تحقيق عبد الكريم العزباوي، ١٩٧٩، الكويت، مادة (نص)، ص ١٧٨، وقارن بابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مادة (نص)، ص ٩٨، والفيروز آبادي، القاموس المحيط، طبعة مؤسسة الرسالة ١٩٨٦م، ص ٨١٦.

٢ــ انظر: الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ص ٤٥٩، وقارن بالتاج واللسان والقاموس.

٣ــ انظر: التاج، المادة نفسها، ص ١٨٠، وقارن باللسان، الجزء نفسه، ص ٩٨.

٤ــ التاج، ١٨/ ١٨٠ "نص".

٥ــ الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢م، ٤/ ٣٦٦.

٦ــ انظر: المصدر السابق، ١/ ١٨٦.

٧ــ انظر: إبراهيم السامرائي، معجم الفرائد، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٠. وقد ذهب السامرائي إلى أن "نص على الشيء: عينه وأثبته" من كلام المعاصرين، وهو وهم، فقد ورد لدى الكفوي المتوفى سنة ١٠٩٤هــ ــ ١٦٨٣م. انظر الكليات، ٤/ ٣٦٦.

٨ــ انظر: المعجم الوسيط، الطبعة الثانية، ٢/ ٩٢٦.

٩ــ انظر بحثاً لي بعنوان "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث"، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد (٢١) لعام ١٩٩١، ص ٢٤٦ ــ ٢٤٧.

١٠ــ انظر: عبد الملك مرتاض "في نظرية النص الأدبي"، الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٢٠١) لعام ١٩٨٨، ص ٤٧ ــ ٥٠، وانظر له أيضاً بحث "نظرية، نص، أدب": ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول ١٩٩٠، ص ٢٦٦ ــ ٢٧٥.

١١ــ انظر مثالاً على هذه المصطلحات في بحثي المشار إليه برقم ٩، ص ٢٤٥.

١٢ــ انظر مثالاً على ذلك كتاب بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٦٤، آب ١٩٩٢م.

١٣ــ انظر مقالة مرتاض المشار إليها برقم (١٠)، ص ٢٠١.

١٤ــ انظر توثيقاً له في الحاشية رقم (١٢).

١٥ــ انظر: السابق، ص ٢٤٧، ٢٥١ ــ ٢٥٣، وقارن بكتاب برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط. أولى، الدار الفنية بالرياض




١٩٨٧، ص ١٨٣.

١٦ــ انظر: محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلالياً، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا ١٩٩٣، ص ١١٧ ــ ١١٨، وانظر في مصطلح (الخطاب): عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي ــ عربي، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٩ ــ ٢٢ (من قسم المعجم) وص ١١٦ ــ ١١٦ من القسم نفسه.

١٧ــ انظر كتاب: الترجمة وعلوم النص لنيوبرت وشريف من ترجمة محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود بالرياض ٢٠٠٢. ونشير هنا إلى أن صلاح فضل استعمل مصطلح "علوم النص" في أثناء حديثه عن النص وعلمه، ص ٢٧١ من دون أن يعول عليه في كتابه. ونشير هنا إلى أن كتاب: التحليل اللغوي للنص من تأليف كلاوس برينكر، وترجمة سعيد حسن البحيري، الصادر عن مؤسسة المختار بالقاهرة عام ٢٠٠٥ يستعمل مصطلح "علم لغة النص". انظر مثلاً ص ٢٢ من الكتاب.

١٨ــ أورد مترجم كتاب الترجمة وعلوم النص ثلاثة عشر وصفاً لمصطلح "النص"، وثمانية وعشرين (مصطلحاً) تتعلق بحقل النص المعرفي، انظر ص ٢٤٤ ــ ٢٤٥. على حين لم يورد قاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي سوى أربعة مصطلحات تتصل بالنص، انظر كتاب المسدي، الدار العربية للكتاب ١٩٨٤، ص ١٧٩، مع اعتبار الفارق الزمني بين الكتابين.

١٩ــ انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص (مرجع سابق)، ص ٢٥٠.

٢٠ــ انظر مثلاً: قدور، أحمد محمد، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق ٢٠٠١، ص ١١ وما يليها.

٢١ــ انظر: المرعي، فؤاد، وسهام الناصر، "المصطلح والمفهوم في النقد الأدبي"، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٣٥) لعام ١٩٩٩، ص ٤٧.

٢٢ــ انظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٨، وقارن: عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص ١١٦ (من قسم المعجم).

٢٣ــ انظر: دي بوجراند، من مقدمة تمام حسان للكتاب، ص ٥ ــ ٦.

٢٤ــ انظر: السابق، ص ٣ ــ ٤.

٢٥ــ انظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي (المغرب) ٢٠٠٨، ص ٤١.

٢٦ــ انظر: السابق، ص ١٥.

٢٧ــ انظر: السابق، ص ١٦.

٢٨ــ انظر السابق، ص ٢٦، وقارن بكتاب الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي لعبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢ ــ ٢٠.

٢٩ــ انظر السابق، ص ٢٨، ونص الجاحظ في البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الفكر، ط. رابعة، ٣/ ٢٧.

٣٠ــ انظر السابق، ص ٥٣ ــ ٥٤ وانظر تطبيقاً مشابهاً في: خالد حسين، حدود النص: التحولات والأبعاد الدلالية عند علي الجندي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٤٦٥) لعام ٢٠١٠، ص ٣٦ وما يليها.

٣١ــ انظر: الأحمد، حسن إبراهيم، أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٩، (٣٨٤ صفحة).

٣٢ــ انظر: السابق، ص ٨.

٣٣ــ انظر: السابق، ص ٩٩ ــ ١٠٥.

٣٤ــ انظر: السابق، ص ١٠٧ ــ ١٠٨.

٣٥ــ انظر: السابق، ص ١٥١ ــ ١٥٤، والكلام منقول عن عبد السلام بن عبد العالي، انظر: ص ١٥٣، الحاشية رقم (١).

٣٦ــ انظر: السابق، ص ٣٠١ ــ ٣٠٣.

٣٧ــ انظر: ضرغام، عادل، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط. أولى ٢٠٠٩.

٣٨ــ انظر: السابق، ص ١٣ ــ ١٤.

٣٩ــ انظر: السابق، ص ٢٢.

٤٠ــ انظر: السابق، ص ٣٦.

٤١ــ انظر: مرشد أحمد، مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري، نشر المؤلف نفسه، حلب، ط أولى ٢٠٠٩.

٤٢ــ انظر حواراً مع سعد الدين كليب، في مجلة الموقف الأدبي، العدد (٤٦٨) للسنة الأربعين، عام ٢٠١٠، ص ١٩٦ ــ ١٩٧.





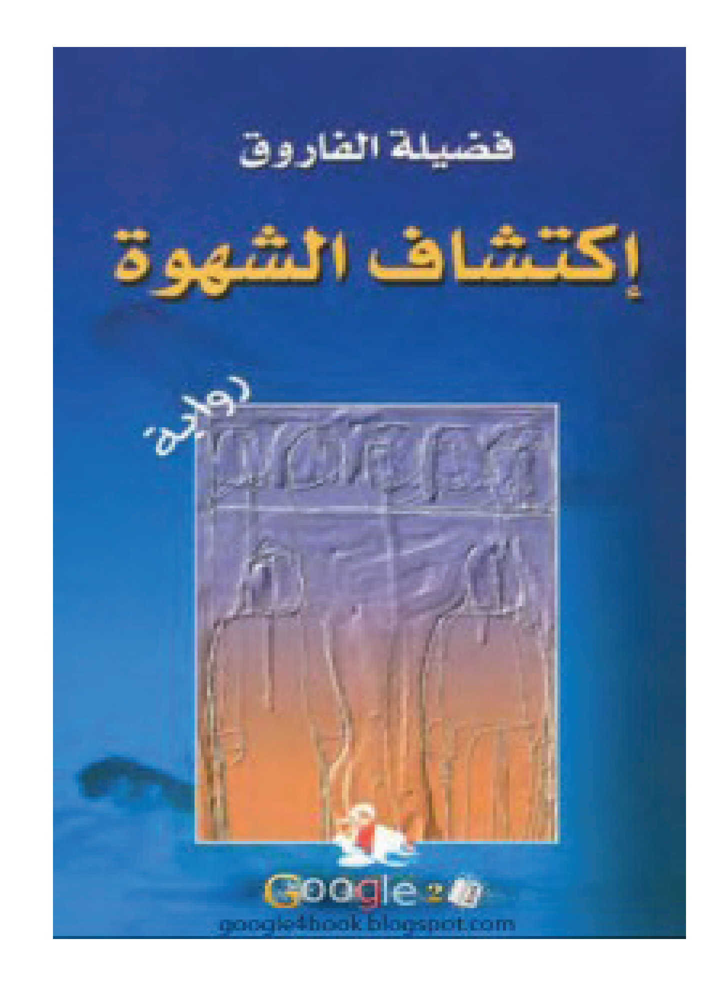
هذيانات المخيلة في أكتشاف الجسد



أسامة غانم

يحصل التقاطع والتداخل في النص الروائي ، في صفحة مائة واثنتين من رواية " اكتشاف الشهوة " للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق، من حيث التقاطع في الازمنة والتداخل في السرد ، فالنص يشتغل في مكانين مختلفين تماماً داخل الرواية ، فالواقعِ الافتراضي الموجود في الاوراق يكون خارج واقع النص الروائي العام ، لأن الافتراضي يعتمد اعتماداً كلياً على التخييل المنطلق من الهذيانات التي تكون خارج اسوار العقل وخارج متاريس المنطق ، وذلك عندما كانت بطلة الرواية باني بسطانجي في مستشفى قسنطينة الجامعي في قسم الأمراض النفسية، في غيبوبة لمدة ثلاث سنوات ، منقطعة عن العالم المحيط بها وعن ذاتها المتمثل في جسدها ، فالاوراق المسرود فيها ، كانت نتيجة الهذيانات ، ونتيجة عدم تواصل وعيها بذاتها وبالعالم ، اي أن الشخص المصاب بهذة الحالة يكون فاقداَ الاحساس بواقعه وبذاته، لاسباب قد تكون سوسيو- فكرية وثقافية ، ولا يعتبرميشيل فوكو هكذا شخصا مريضاً ، بل صاحب قضية انسانية يحاول نشرها ، وليس هذا فحسب بل يكرس نفسه لفضح مواطن الخلل وتعرية



اسبابها في المجتمع ،كما في خماسية عبدالرحمن منيف " مدن الملح " ، وبالذات جزء التيه ،الذي يخص متعب الهذال ،الشخصية الروائية المركزية المختلة ذهنياً ، التي تثور على سلطة المؤسسة القبلية الحاكمة وعلى الاحتلال الاجنبي المتواطيء مع المؤسسة القمعية في احتلال مدينته وادي العيون.

لقد تمكنت الروائية أن تحتوي التخييل وتقدمه وكأنه حقيقي ،من خلال القدرة على التداخل مابين عالم السرد الواقعي للنص الروائي وعالم السرد التخييلي للهذيانات / الاوراق.وأن هذا التنقل والتبادل بين العالمين ،هو بؤرة التخييل ،والاستراتيجية التواصلية ، التي تستخدمها الروائية ،لكي تصل- اي القدرة - إلى القارئ ،لإنشاء تواصلاً مباشراً معه . هذا يحصل لأن التخيَل متداخل مع الفعل الانساني في جوهره وعمقه، بفضل احتفاظ الانسان بـ هويته ووجوده في الذاكرة التاريخية – السوسيولوجية .

ويعثر القاريء على الاختلاف الذي يصل الى حد التناقض مابين السرد في الاوراق وبين السرد في النص العام ، في هذة الحالة يكون مسرود الاوراق تابعاً للسرد الروائي ، وملحقاً به ، ولكنه منفصلاً عنه ، لان جميع شخصيات الاوراق لم تلتق معها نهائياً في حياتها الاعتيادية ،بل لم تزر مدينة باريس بتاتاً المكان الذي تجري الاحداث فيه ، وعندما تبدأ باني بالتساؤل بعد خروجها من الغيبوبة ، ياتي الرد من قبل طبيبها خالد سليم ،رداً ميتافيزيقياً ، فانتازياً ،لامعقول :

- هناك شيء في حكايتك يفوق الطبيعة ، وأنا لم أتوصل اليه ، سفرك اثناء غيبوبتك ، تواصلك مع الأموات ، الحياة الأخرى التي عشتها ، كل شيء أصدقه منك ، لكني لاأجد تفسيراً لما حدث ص ١٠٩ الرواية .

اما بالنسبة لزمن الاوراق ، فيكون زمناً مفتوحاً ، غير خاضع للتقسيم الثلاثي من حيث الماضي – الحاضر – المستقبل ، بعكس زمن النص المغلق المحكوم بالتقسيمات الثلاثية .

وتعتبر باني بسطاجي بطلا اشكاليا ، لأنها تبحث عن قيم انسانية في عالم يعمل بقسوة مخيفة من اجل خنقها ، او اغتيالها ،او تشويها ،لذا قامت الساردة / الروائية بالتمرد على الواقع المتواجدة فيه لاجل إعادة صياغته ولو بطريقة خيالية ، بل شمل تمرد باني كل أشكال سلطة المؤسسة : سلطة الزوج/مؤسسة الأسرة، سلطة التشريع / مؤسسة الفقه، سلطة الأخر/مؤسسة المجتمع ، سلطة الفكر/ مؤسسة الثقافة ، بالاضافة الى ذلك قامت فضيلة الفاروق بتسليط الضوء على مجموع العلاقات التي بنتها باني في سردها لردم الفجوة بين الثنائيات :عقل/هذيانات ،حقيقة /خيال، أنا/جسد ، ففي هذة الثنائيات نسج تخييل النص .

تقول الناقدة فريال جبَوري غزَول في دراستها النقدية الموسومة " تجليات الجنس في الرواية العربية ": متى وكيف ولماذا أصبح الجنس تابو في الخطاب الأدبي عندنا بعد أن كان موضوعاً مباحاً في التراث العربي الاسلامي بدءاً من امرىء القيس ومروراً بأبي نؤاس والجاحظ وألف ليلة وليلة ؟ فهل هذا التابو أمر مستورد ، أم كما يزعم الرقيب في عناد مغالط " ليس من ثوابتنا القومية وليس من تراثنا " وهل هذا التابو مرتبط بصعود الطبقة الوسطى أم هو الوجه الاجتماعي للقمع السياسي الذي نعاني منه)) ١ . تساءلات مشروعة، وبالاخص عندما تبدر من المرأة ،لأن الجنس مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالابعاد :السوسيولوجية-

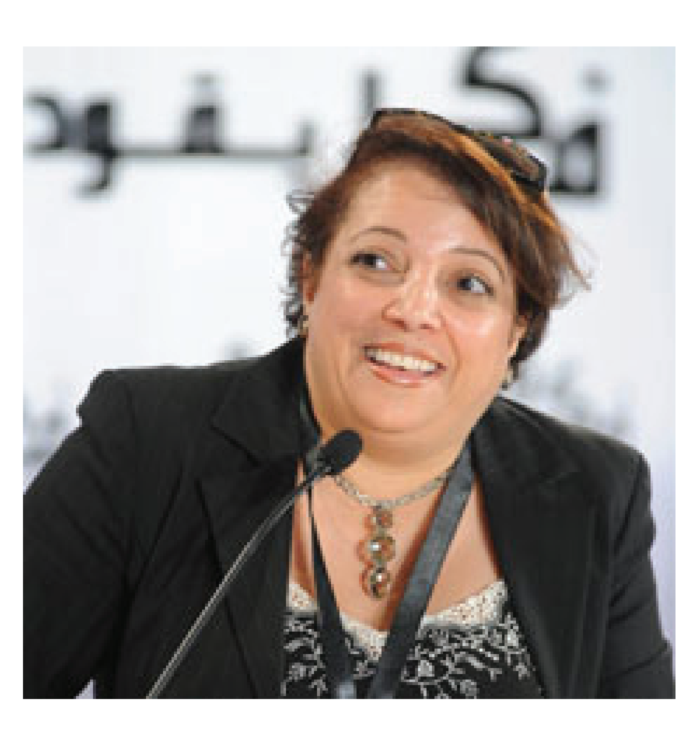



السياسية- النفسية – التاريخية – الجسدية ،المتحددة بالاطر الثقافية ، وليس ذلك فحسب " بل أن التراث كانت له انتهاكات كبرى في مجال الجنسانية مثل الاستحواذ على مصادر الجنس واحتكارها من قبل الخلفاء والوزراء والولاة والقضاة ، في حين كانت الجماهير تعيش بؤساً وحرماناً جنسيين، وتخضع لمراقبة ومعاقبة اذا قامت بسلوك جنسي يتناقض مع الأنظمة التي وضعتها السلطة ، هذا الاختلال بحقل الجنسانية مكن خطاب الفقه من الخروج ببديل منهجي قائم على التحريم والتأثيم والتدنيس " ٢ ، وذلك لالتقاء مصالحه – اي الخطاب الفقهي – مع الحاكم او الطبقة الحاكمة اوالمرجعية الدينية .

ونقرأ لـ فضيلة الفاروق في صحيفة السياسة بتاريخ ٥/١٤ /٢٠١٢ ،في مقابلة اجرتها سجا العبدلي ببيروت معها مايلي : هناك حيلة نفعت على مدى قرون لجعل هذة المرأة تصبح شريكة في التخلي عن حقوقها حين يواجهها المجتمع بعبارة " هذا شرع الله ومخالفة الشرع كفر" . كل القوانين الجائرة تنسب للشرع ، ولأن عندنا في مجتمعنا مناقشة الشرع ((قد)) تلحق بالمناقش أذىً كبيراً يصل الى حد التكفير والقتل ، فأن المرأة تفضل ظلماًعلى ظلم ، وهذا الفعل ينشيء ثقافة ذكورية تعمل على طمس والغاء حقيقة كون المرأة كائنا انسانيا وأجتماعيا ،وفقدان التواصل بين المرأة والرجل ، هذا ليس سببه الاختلاف البيولوجي ، انما بسبب الالتباس الابستمولوجي المتمركز في الايديولوجية المركزية القضيبية ، المنبثقة عن ايدولوجية تبريرية تستند الى وهم ميتافيزيقي كما يقول تيري ايجلتون .

أن فعل الاغتصاب هو محور الرواية ،اغتصاب الزوج لزوجته ،وشعورها بالاضطهاد والمهانة والذل ، وبكراهية جسدها ، وان لاقيمة له ، نتيجة زواج قسري ، مدعوم بمباركة الاهل ، وعقد من ورق ، عبارة عن صك لعبوديتها له ، ليشمل ذلك ايضاً اغتصاب الروح وتلويثها : - وفي اليوم السابع جُنَّ جنونه ،حاصرني في المطبخ ،ومزَّق ثيابي ،ثم طرحني أرضاً واخترقني بعضوه . لم يحاول أن يواجهني ،لم يحاول أن يفهم شيئاً من لغة جسدي ،أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق " الكلينكس " في الزبالة ص ٨ الرواية .

هنا تتكشف انوثة في جسد مازال رهينة للقهر والعنف والاستلاب ، من قبل زوج ،يعود ثملاً يومياً ، وقميصه ملطخ بحمرة نسائية ، وثيابه الداخلية ملوثة بمنيه ، ولكي



فضيلة الفاروق

يضاعف اغتصابه لها كان يقوم بمضاجعتها من دبرها (ص ١٢ – ٥٢) ، هذا كله يعيدها الى تعزيز رغبتها الاولى أن تصبح صبياً ، ولكن باستحالة ذلك تتحول الى كائن لاأنثى ولاذكر ، وتقع مابين الحلم والوهم : - كنتُ صبياً مشوهاً، يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة ، تلك الأزقة الحجرية الضيّقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة ، تلك الأزقة ، أزقتي أنا ، والتي كانت تشكل جزءاً من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة ص ١٥ الرواية .

وهذا ما دفع البعض أن يقول بان فضيلة الفاروق " تركَز على الجسد الأنثوي المشوه أوالمبهرج برغبات الذكورة .." ٣ ، ويشبه عملية الاغتصاب بانها ليست " سوى محاولة اعداد وجبة طعام ،بذوقية خاصة " ، وبما انه قد تم الفعل في المطبخ ، اذا يجب أن يتحول الجسد الى وجبة طعام شهية ، ويخلص الى القول بان بطلة فضيلة الفاروق ماهي الاعبارة عن " ديكور في الواجهة الشهرزادية ".كـ شهرزاد نفسها ، و أولف كتاب " اكتشاف الشهوة " نتيجة غيضها من الذكر والمها من الأنثى وأن الفاروق قد فشلت في خطابها للذكر ، عندما ناشدته الى التغيير في الرؤية والموقف ، ولكن هذا البعض لم يتطرق الى جوهر العلاقة ، وماهي اسباب فشلها بينهما ؟ عليه أن الرؤية



لديهم لم تتجاوز حدود جسد شهريار- هم - !

في رواية " زينب والعرش " لـ فتحي غانم الصادرة عام ١٩٧٧ . نعثر على مشاعر امرأة مغتصبة عند زينب الايوبي الشخصية المحورية . وهي نفس المشاعر التي تحملها باني بطلة " اكتشاف الشهوة " . تلتقي في الدلالات وتختلف في الفعل ،فـ زينب امرأة مختونة . بمعنى انه قد قطع من جسدها جزءً . هذا القطع قد احدث تشويهاً في نفسيتها ،وعطلاً في الوظيفة الجنسية لديها. ومايعنينا هنا في دراستنا . أن الختان يتساوى مع الاغتصاب . وأن " المرأة المختونة امرأة مخصية " ٤ . ويصبح الاغتصاب اليومي لزينب الايوبي من قبل نور الدين بهنس موازياً للاستسلام المطلق . ثم ليتحول هذا الاستسلام (الانهزامية عند باني) الى مقاومة صامتة . مخنوقة . ولزيادة بشاعة الموقف . يضفي فتحي غانم صفات جسدية واخلاقية مثيرة بقبحها على نور الدين فهو : ضخم الجثة ،بدين ،بطين نهم . بخيل . نتن . مقامر كبير . يقبل الرشوة . ويتمثل ذلك كله في ليلة زفافها التي تكون مشابهة ليوم ختانها :

" أخذها نور الدين الى حجرة دودو هانم التي اعدوها لليلة الدخلة . وهجم عليها وقد أرقدت على السرير ،فأستسلمت له وهي تحدق في المصباح بسقف الغرفة وتذكرت العذاب الذي شعرت به وام اسماعيل تجري لها عملية الختان وظلت تحدق في السقف والمصباح . ونور الدين يجثم على صدرها ويعبث بجسدها ويلهث فوقها وقد خنقها بأنفاسه وهي تواجه هذا الكابوس بإحساس غامض بالشجاعة والكبرياء والاحتقار حتى همد نور الدين وانزاح عنها وهي مازالت تحدق في السقف . ولم تسمع مايقوله كانت عارية ،ولايهمها أن تستر جسدها – رواية زينب والعرش " وفي اسم نور الدين دلالة رمزية دينية اطلقت بقصدية وتعمد على هكذا شخص . فدناءة فعله وفكره يناقض رمزية اسمه ،بل هو الظلام (= الموت) بالنسبة اليها .

وتنقلب حياة باني الرتيبة ،المملة . مرة ثانية -فالاولى كانت يوم زواجها – في صباح يوم ماطر . حين هربت من مزاج زوجها السوداوي من اجل الهروب لاغير . وفي هذا الصباح تدرك معنى " أن تهرب من زوج وتنطلق مع رجل آخر ،معنى أن نقترب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة . ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل أخر ص ٢٩ الرواية " وهذا الانقلاب يحدث بقبلة . قبلة منقوعة بماء المطر . المطر الشبق . المتواطىء مع شفاه إيس . المطر الذي يحولها الى لبوءة شبقة . وامرأة متبللة بماء إيس والمطر . القبلة التي تكتشف فيها الشهوة . فقبلة إيس تحولها الى جمرة متقدة .ولكن رغم انها قبلة زلزال . تجعلنا نتساءل كما تساءلت باني / الساردة :

- أمِنَ الممكن أن أُشفى منها . وهي التي جعلتني أكتشف الشهوة وأختار درب التجريب ص٩٧ . وتصبح المغامرة رائدها، والمحاولة مرشدها . وخوض المجهول متعتها . والتجربة دربها . وبالتجربة يتكاثر العشاق . وتتكاثر القَبل لتكون لكل قبلة مذاقها الخاص لها . فقبلة شرف مطعمة بالتبغ والقهوة . وقبلة مود ميتة . أما قبلة إيس فهي مفتاح اكتشاف الشهوة .

أن الانغماس في الجنس احياناً قد يكون من اجل النسيان . ومن اجل معاقبة الجسد .وذلك بتعهيره . ففي رواية " وليمة لاعشاب البحر " لـ حيدر حيدر . نرى فلة العنابية تلجأ الى الجنس كوسيلة للنسيان .واحتجاج على الثورة الجزائرية لعدم مكافأة خدماتها التي قدمتها لجيش التحريرالجزائري . ولقسوة ظروف الحياة والعوز تلجأ الى المتاجرة بجسدها . ورغم سوء وضعها . فانها تسمح لمهيار الباهلي باستغلال جسدها ونقودها . ورغم هذا كله فان لها طقوسها الحميمية في ممارستها للجنس ونظريتها الخاصة به فانها " بعد الليلة الاولى تطوقهم بخيوطها ثم تبدأ امتصاص دمهم بتأن اذ يهمدون تحت تاثير الطعنة الاولى للبظر الملتهب .ص ٢٤٧ رواية وليمة لاعشاب البحر " . اما مهيار الباهلي الشيوعي العراقي المهزوم من منطقة الأهوار في جنوب العراق الى الجزائر . فانه قام باغراق نفسه في احضان فلة الشبقة . يكون اكثر تطرفاً في النسيان واكثر قسوة في معاقبة جسده عندما يقول : " اما وطني أنا فهذا البانسيون وهذا الجسد.ص ٢٤٩ " يقصد جسد فلة بوعناب . وهذة الحالة بذاتها تمر بها باني عندما تقوم بتعهير جسدها . ولكن بالاضافة الى رفضها لوضعها الوجودي الذي تعيشه . ورفضها لجسدها الذي تحمله . والاهم رفضها لـ زواجها الذي جعلها في وضع كهذا . حيث حول حياتها الى فوضى والى جحيم . لتصبح : " امرأة عصبية معطَلة الحواس . تتضايق من انوثتها المنتهكة . من منظرها في المرآة . من الخواتم . والاساور والاقراط . وأصابع الحمرة. وحمالات الصدر . ومن الصدر نفسه ومن الشق الذي أحمله بين فخذي ص ١٢ الرواية " .





أن العلاقة التي بين النص والقاريء هو الجسد الانساني للمرأة في رواية " اكتشاف الشهوة " ، وهذة العلاقة تتكون أو تتشكل صيرورتها وتنبني عبر ' فعل ' القراءة ، لأن السرد التخييلي الذي يدور حول تمظهرات واستيهامات جسد باني لايتحقق معناه الا بالقراءة ، وهي عملية جدلية بين القاريء والنص ،لذا لافهم بدون قراءة ولاتأويل بدون فهم ، ولان " القراءة هي فهم ماقمنا بقراءته . هكذا تصبح القراءة بدورها تأويلاً لما تم التفكير فيه من قبل . فالقراءة اذاً ، هي البنية الاساسية والمشتركة لكل تحققات المعنى " ٦ كما يقول غادامير ، فمن خلال بنية النص ذاتها يمكننا الوصول الى معرفة دور القاريء، بواسطة التحقق الذي يتم عبر القراءة والتأويل ، باعتبارالقراءة والتأويل هما التفعيل السيميائي لما يودَ النص التصريح به أو قوله ، ضمن السياقات الثقافية كـ استراتيجية نصية ، هذا الدور للقاريء الذي يقول عنه رولان بارت في كتابه س / ز في " جعل القاريء منتجاً للنص ، وليس بَعدُ مستهلكا له " ٧ ، أي اعطاءه دوراً اكثر فعالية لكي يشارك فعلاً في الابداع (= النص) ويساهم فيه .

بعد أن عرفنا أن المرجع الحقيقي للنص في اكتشاف الشهوة هو الجسد ، عليه سيكون هذا النص محكوماً بتاريخية الجسد وتحولاته الوجودية ، السوسيولوجية ، الاقتصادية ،السياسية ، والاهم الرمزية ، أما علاقة النص بالجسد "فانها تكمن في البداية في ذلك التداخل اللساني والواقعي بين المتن والجسد ، أي في العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص فيهبه كل معطياته الإدراكية تخييلياً ومتخيلاً . الجسد اذا،موضوع النص ومنبع معطياته ومتلقيه في الآن نفسه . إنه يشد النص إلى مسألة الوجود ، كي يصغي لها وينتجها تخييلياً " ٨ ، لذا لايمكن فصل الجسد عن النص عند تناولنا لاي منهما ، وتحت أي ظرف كان ، فلقد أصبح الجسد = النص وبالعكس ، واظهار النص كم كان خاضعاً للجسد بكل تمظهراته وانفتاحاته وانزياحاته ، مع تبني النص لاشكاليات الجسد ، ولكنه في الآن ذاته يبين لنا النص كم هو - أي الجسد - مقموع ، ومظهد ،ومسحوق ،ومهمش ، في داخل دائرة الذكورة البطرياركية الفقهية المتجذرة في العقلية الحاملة له ، لذا فالنص هنا " مسكن تخييلي للجسد ، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل " ٩ ،ومن خلال معرفتنا باوجهه العلاقة التي بين النص والجسد ،عندئذ يصبح بامكاننا معرفة كيف يصبح النص ايروتيكياً ، وكيف تصبح الكتابة ايروتيكية .

ثم تاتي قبلة توفيق بسطانجي ، لتكنس كل القبل التي قبلها ،العائدة لمرحلة العماء الرمادي، انها قبلة تولد من الظلام وفيه ، وذلك بعد عودتهما من الخارج الى شقتها الواقعة تحت شقته ، اول ايام عيد الفطر، وعند البحث عن زر النور تحتويهما الرغبة الشبقة في اكتشاف مجاهل اللذة وعمقها لديهما، الرغبة المطعمة بنكهة قسنطينة في أن يفعلا مالم يستطيعا أن يفعلاه في النور/ المواجهة وبصمت مرهف متآمر مع الخطيئة المودعة عندهما تسقط اوراق التوت وقد كان يمكن للنور أن ينقذهما من خطيئتهما ، ولكنها العتمة ، التي دفعت توفيق لاجتياح باني سريعاً بتواطيء منها للسقوط في بئر الشهوة والاغتسال بسيول اللذة المنهمرة من جسده ،هنا تكون العتمة = الظلام = الخطيئة = ممارسة الجنس / الانغمار بالماء / التوحد مع الماء / الماء= الحياة ، ولكنها العتمة ايضاً التي تؤدي للخروج من معادلة الحشمة والعار ، والانطلاق نحو بوابات " الجنس بلاعاطفة عنف نمارسه على انفسنا " كما تقول مقولة باولو كويلو المكتشفة متاخرا من قبل باني والمؤمنة بصدقها :

- اغتسلت في حمام توفيق كمن يغتسل من خطاياه حتى تحولتُ الى امرأة اخرى ، كنت واثقة لحظتها أنني اهتديتُ الى الطريق .... ثم اتخذت قراري لأعود الى قسنطينة وأواجه العائلة بطلاقي من ((مود)) ص ٨٣ الرواية .

ومن بين الحشمة والعار ، يكون طلاقها من مود ، طلاقها الذي سيكون مظللاً بالهمهمة في قسنطينة ، ونظرات التساؤل والاستفهام التي ستلاحق بها :" مطلقة،تعني أكثر من أي شيء آخر تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة ، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة ، أو عاهرة مع بعض التحفظ . ص ٨٦ " هنا تتحقق جدلية السؤال / الجواب ، ضمن السياقات التأويلية ، للحصول على تأويلات مفتوحة باستمرار عندما نكون مطلعين على حثيثيات سرديات الرواية المؤدية الى ماهية النص وصيرورته ، وفي هذة القراءة ، سابقاً ولاحقاً ، لايمكننا بتر الوقائع عن تحولاتها السوسيو- رمزية ، في إضفاء المعنى ، وفي استخلاص الرؤية ، ولكن علينا اولا أن نميز بين طريقتين في فك رموز النص باعتباره جسداً ،وباعتبار الجسد نصاً ، وباعتبار الجسد هو الذي يكرس أو يثبت الهوية من خلال





خصوصية التفرد ، والعمل على تنمية وتوسع وانفتاح هذة الهوية مع الاخرين ومع العالم ، وبواسطة التفاعل تتشكل نظرة الآخر ، في بناء الجسد ، بعيداً عن القوانين الدلالية الثلاثة المتحكمة بالنص الجنساني : البسملي ، الحكائي ، الرمزي ١٠ ، لقد تجاوز النص الجنساني هذة القوانين منذ لحظة تشكيلها في القرون الوسطى كـ مسلمات جسدية. القوانين التي كان يمارسها البعض ، البعض الثري فقط ، لانه ليس باستطاعة الفقراء ممارسة هكذا قوانين تتصف بكونها، خاصة ، محصورة ، معدودة : " فتجربة الجسد تساهم في بناء العمل الادبي ..والكثير من المفاهيم التي تؤسس التحليل التقني الوظيفي للنص الأدبي الحكائي ترتكز على مقولات ذات مصدر جسدي واضح ، كالرؤية والحركة ، أو لها علاقة مباشرة به كالكلام والفضاء والزمن ..وكل فصل بين حياة الجسد ومكونات النص يغدو عسفاً " ١١ .

لقد كُتبت رواية " اكتشاف الشهوة " على ثلاث مراحل ، الاولى الهذيانات / الاوراق : - كنتِ تعيشين حالة غيبوبة كاملة ، لقد كتبتِ هذة الأوراق بين فترات متقطعة وكنتِ تخفينها عندي كلما شعرت بحالة الغياب وهي تقترب منك ،ص ١٠٦ .

اما الثانية فهي التي كتبتها بعد خروجها من الغيبوبة : - انشغلتُ عنه برواية أروي فيها كل ماحدث لي أسميتها " اكتشاف الشهوة " لا لأصدم قارئاً تعوَد أن يجد الشهوة في الأزقة الموبوءة ولكن كي أؤرَخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذاكرة إذا ماشاءت المخيلة أن نلعب مرة اخرى ،ص ١٣٠ .

أما الثالثة كتبت من قبل الساردة – الروائية ، يتناوب كل منهما مكان الآخر، أن لم يكن معاً، وضع سارد قادر على الاشتراك في التمثيلات ، ووضع مؤلف واعٍ لغاياته وتقنياته ، قادر على التأشير على الخلل .

كما قلنا ،أن جميع الشخصيات المتواجدة في الاوراق ، لم تلتق معها باني خارج الهذيانات ، باستثناء توفيق بسطانجي ، ولم تزر باريس ابداً ، اذا من هذة الشخصيات ؟ وهل لها شبيه خارج الاوراق ؟ واذ وجد هل هي متطابقة ؟ ....

نبدأ من إيس الشاعر العشيق اللعوب الذي تتعرف اليه من خلال ماري جارتها اللبنانية تقدمه لها مع تحذير بانه " نسوانجي " كبير لأن المرأة بالنسبة له " خيمة مستباحة " ، هو الذي يقسم النساء الى صنفين الاول للمتعة والثاني للخدمة ، يتبين بانه شاعر لبناني من أصل فلسطيني أغتيل بالخطا في بيروت ، يؤمن بالشعر كقضية انسانية ، ولكنه لايؤمن بانسانية قضية المرأة بل يشارك في نظرة " إن أغلب المثقفين العرب لاينظرون الى المرأة سوى أنها ثقب متعة ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري ، ص ٦١ " انها حقاً لمفارقة ماسأوية تكون متضاعفة كما تقول فضيلة الفاروق في احدى المقابلات عند " المثقف السكير الذي يتباهى بإستهتاره وبإعتقاده أن كل الكاتبات عاهرات ١٢"

اما ماري جارة باني في باريس فهي بالنسبة لـــ :

مود ليست أكثر من عاهرة .

توفيق ، جارة لطيفة وعازفة بيانو من الطراز الرفيع .

لي ، ماري مثل العم محيي الدين متمردة وطائشة وتحب الفن والحياة . ص ٥٧ .

هذا في الاوراق ، اما خارجها فهي :

عازفة بيانو لبنانية ، وُجدت في شقتها في باريس منتحرة . أما مود زوجها ، فيتبين بان أسمه مولود بلعربي ، أعزب ، قتل في باريس من قبل فرنسيين عنصريين عام ١٩٩٩ ، وهو في الاربعين من عمره ، اما زوجها الفعلي فهي لاتتذكره مطلقا ، انه مهدي عجَاني ، مهندس التحق بالشرطة السرية ،مات مقتولاً من قبل الارهابيين وهي معه ولكنها لم تصب باذى ، ورغم عمق ورعب " لعبة المخيلة " ، يتبين بان مهدي صديق توفيق ، وبان باني في الاوراق مطلقة وخارجها ارملة ، وفي تساءل باني : المتناقض ، اللامعقول ، المليء بالمفارقة ، تجعلنا امام حالة غريبة ، فعندما نقوم بفتح باب يغلق باب في الآن ذاته ، وتبقى التكهنات سيدة الموقف ،وسيدة اللعبة ، وسيدة الرؤية : كيف كنت أغادر واقعي ، وأتسلل عبر ممرات غيبوبة قدرية لأصل الى عالم آخر ، الى مدينة أخرى ، إلى أناس لم أعرفهم في حياتي السابقة ، أية قوة عجيبة تلك التي تحمل روحي لتلتقي بأرواح أخرى وتعيش في لفيف الحياة الأخرى بكل ذلك الانسجام ، ص ١١٢ .

ومن بين متاهة الأسئلة هذة ، تبرز المخَيلة الماكرة التي تنسج لها قصة من أرشيف ماقرأت ، مخيَلة تصنع الذاكرة ، ولكنها وهمية ، مزيفة ، ويظل مهدي خارج ابواب الذاكرة الحقيقية والمزيفة ، خارج ذاكرة البطلة – الساردة ولكنه





يبقى داخل جسدها جمرة غير مرئية. لأن قصتها " مع مهدي فيها الكثير من الحشمة والحياء . والاسرار الممنوعة من البوح . قصة حب عادية ونقية انتهت بالزواج. ص ١٢٩
. ولكن مامعنى أن يترك لها مهدي مظروفاً مع والدته . وأن تعطيه لها اذا حدث له شيء . ولماذا ذلك ؟! كان فيه صورة لمهدي وتوفيق معاً .ورسالة عبارة عن قصيدة غزلية موجهة لها من توفيق بسطانجي :

كوني طليقة كالغزالة .
كوني فوق كل الرجال '
حرري حناء ظفائرك .
أريدك لي '
ياجمة سرقت نور قلبي .
لاشك أن اللعبة استهوتك .
لكني لن أكون بعيداً
إن ...
أردتني ... ص ١٣١، ١٣٣ "

هل الأمر هنا يحتاج الى تفسير أو تعليل . لا، لاننا سنعود تلقائياً الى جدلية السؤال / الجواب . الجدلية التي ستفتح امامنا تأويلات جمة لاحصر لها . في رؤيتنا تلك .وفي رؤية عائلة باني المتكونة من : الام –الاخت شاهي و الاب - الياس . اللذان يجعلان علاقتها مع الاخرين دائماً مبتورة . ناقصة . لتكون لعبة غير مكتملة . لعبة الظهور والاختفاء . لعبة الايقاع والهروب

. لدرجة الاشتهاء وممارسة العادة السرية على صورهم المتخيلة: ربما فعلت ذلك انتقاماً من والدي وأخي إلياس . هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبداً من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي . ص ١٣ .

هنا تضعنا الروائية امام رمزية أسم إلياس في جعله يمثل اليأس واللامل والقنوط . ويمثل كل انكسارات وخيبات وهزائم وتخلف الرجل الشرقي الحامل للعقلية الجاهلية . تجاه ذاته . وتجاه المرأة .وتجاه العالم . هذا كله يولد التمرد عند البطلة – الساردة . ويولد التحدي : لم يسمح لي بمواصلة الكلام . صفعني حتى وقعتُ أرضاً . ثم امسكني من شعري وراح يزمجر:

- ستعودين اليه في أقرب فرصة . وستركعين أمامه مثل كلبة . وستعيشين معه حتى تموتي . ص ٨٧ " .

أما الدلالة الرمزية للاب - الشرطي . فهو يمثل السلطة – القامعة في المجتمع لكل ماهو انساني . بل يمثل الهيمنة الذكورية القضيبية التي تلغي الانثى لتعمل على تحويلها الى ثقب شهوة . وخاصة في حالة امها التي تعاشر هذة الآلة القامعة المدمرة :

- لي فضول أن أعرف كيف أنجبت والدتي هذا الكم الهائل من البنات . كيف تطيق الشرطي وهو يضاجعها بقسوته .ص ٥٤ .

هنالك محور مهم ليس من الممكن تجاوزه . في رواية اكتشاف الشهوة لـ فضيلة الفاروق. وهذا المحور قد عثرت عليه ايضا عند الروائية احلام مستغانمي في روايتها " ذاكرة الجسد " . هو استفحال عشق المدن . لوثة لايمكن الخلاص منها . لانها متوحدة معهم بصوفية حلولية . مدينة قسنطينة تحكي اشياء كثيرة عبر اناسها وتاريخها وجغرافيتها وجسورها المعلقة . قسنطينة مدينة تسكن الاخرين .والآخرون مسكونون بها :

أنَ خلف شوارعها الواسعة تختبيءالأزقة الضيقة الملتوية . وقصص الحب غير الشرعية . واللّذة التي تسرق عجل خلف باب ..وتحت ملاءتها السوداء الوقور . تنام الرغبة المكبوتة من قرون ١٣ .

أن المدن ..كالنساء. فـ باني في رواية " اكتشاف الشهوة " وحياة في رواية " ذاكرة الجسد " . هن كالمدن " لم تكوني امرأة .. كنت مدينة ص ١٤١ ذاكرة الجسد " . مدينة تتماهى لتكون مساوية للذات الانسانية . كالمرأة بل كالأنثى " لن تفهم متى تحب . ومتى تكره .متى تحزن . ومتى تفرح . متى تحميك ومتى تخونك . متى تكون معك ومتى تكون ضدك . ومع هذا ستعرف مسبقاً أن الأمر حين يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبداً .ص ٩٨ .

انها مدينة تتميز بانفتاح جسدها وشبقيتها المكبوتة . في افعالها وتصرفاتها وفي تفاعلها مع ذاتها : " الهرة ((عقيق)) تتشمس في السطح المقابل . وتحت السطح بقليل نافذة تتكدس عليها الثياب والأغطية ككل نوافذ المدينة تبصق صباحاً روائح الاكتظاظ والشبق المكبوت والجرائم الجنسية . ص ٩٤ .

فان المدينة التي عاشتها باني / الساردة كتجربة تقودنا الى نقطة مهمة في الكونية – الانثروبولوجية . فهي اداة فعالة . ولكن يصعب استعمالها . لأن مثل هذة المدينة تتيح لها استعادة التداخل الزمني من خلال صور المخيلة . وأن هذة المدينة تعمل على صياغة انسانها : - كل شيء في هذة المدينة يتحوَل إلى سؤال . ولكن سؤالها الأكبر هي من تكون



؟ولماذا تاخذ الأشكال كلها والأدوار كلها ؟ من يفهم هذة المدينة ؟ من
يفهم حربها الظالم والمظلم ؟ ص ١٠١ .
وهذا التداخل مابين البطلة وقسنطينة نحس به يتعمق عند مستغانمي ، بحيث تختلط الرؤية والسرد لدي القاريء ، ويبحث مستفهما عن الذي يخاطبه السارد ، اهي المرأة ام المدينة ؟ : يامرأة كساها حنيني جنوناً ، وإذا بها تأخذ تدريجياً ، ملامح مدينة وتضاريس امرأة . ياقسطنطينية الأثواب .. ياقسنطينية الحب .. والأفراح والأحزان والأحباب . أجيبي أين تكونين الآن ؟. هاهي ذي قسنطينة .. باردة الاطراف والاقدام . محمومة الشفاه ، مجنونة الاطوار .هاهي ذي .. كم تشبهينها اليوم ايضاً .. لو تدرين ، ص ١٣ ذاكرة الجسد . ولكن
رغم ذلك فهي " المدينة ..القاتلة ص ١٣٣ ذاكرة الجسد " ، حيث تجعلنا لاندري " كيف نحب مدينة قاتلة ، ص ١٢٤ الروية " .

في السرد النسائي ، هنالك تقنيات تشتغل عليها الروائية ، وهذة التقنيات تعتمد على المعاني التي تستند على وظيفة الشفرات السوسيو- ثقافية التي تخص المرأة وعلى المورث الميتافيزيقي وعلى الرؤية التاريخانية. وهذا يظهر واضحاً بعمق في العلاقة " مابين الجسد النصي والجسد الأنثوي علاقة محبوكة ، مشفرة ، يجعل المرأة فعلاً ، وفاعلاً ، ولغةً ، وانموذجاً " ١٤ ، فالرواية لاتوصل أو تنقل الهذيانات ببساطة ، ولكنها تشكلها وتصيغها وتنمذجها ، لأن المخيلة التي تنتج الذاكرة الثقافية تُنتج من خلال الاشياء ، والصور ، والتماثلات ، بالاستناد الى الوقائع اليومية .

الهوامش والاحالات :

http://abdousim7529.arabblogs.com/archive/2009/5/87501.html1 -

٢ – أسامة غانم – رواية " برهان العسل " قراءة سوسيوثقافية ، جريدة الاديب الثقافية ، بغداد ،العدد١٩٠ في ٢٠١١/١٢/١٤ .

٣- ابراهيم محمود – زئبق شهريار: جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية ، ضمن كتاب " جماليات الرواية العربية " مجموعة مولفين ، دار الينابيع ، دمشق ٢٠٠٩ ،ص ٩٧ . وكل الاشارات في المتن تحيل الى هذة الطبعة .

٤ – جورج طرابيشي – رمزية المرأة في الرواية العربية- دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ١٩٨١ ،ص ١٥٣ . وكل الاشارات في المتن تحيل الى هذة الطبعة .

٥ – حيدر حيدر – وليمة لاعشاب البحر – دار ورد ، دمشق ، ط٧ ٢٠٠٠ . كل الاشارات في المتن تحيل الى هذة الطبعة .

٦ – عبد الله بريمي – السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور – اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ،الشارقة ،٢٠١٠ ،ص ١٣٥ .

٧ – جيرار جينيت – خطاب الحكاية : بحث في المنهج – ت :محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلي – المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢ ١٩٩٧ ، ص ٢٨١ .

٨ – فريد الزاهي – النص والجسد والتأويل – دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٤ ، ص ١٩ .

٩ – م.ن ص ٢٥ .

١٠ – يحدد عبدالكريم الخطيبي ثلاثة قوانين دلالية تتحكم بالنصوص الجنسانية (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ محمد النفزاوي وهي القانون الحمدلي ، القانون الحكائي ، القانون الرمزي ، في كتابه الاسم العربي الجريح .

١١ – فريد الزاهي - م . ن ص ٣٤ .

١٢ – الروائية مها الحسن تحاور فضيلة الفاروق
htt:// fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417

١٣ – أحلام مستغانمي – ذاكرة الجسد – منشورات احلام مستغانمي ،ط ١٨ ، بيروت ،٢٠٠٣ ، ص٣١٥ . كل الاشارات في المتن تحيل الى هذةالطبعة .

١٤ – الاخضر بن السائح- لذة السرد النسائي – مجلة نزوى ، العدد ٦٤ في ٢٠ / ١٠ / ٢٠١٠ .

*فضيلة الفاروق- اكتشاف الشهوة – رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط٢ ، حزيران / ٢٠٠٦ .

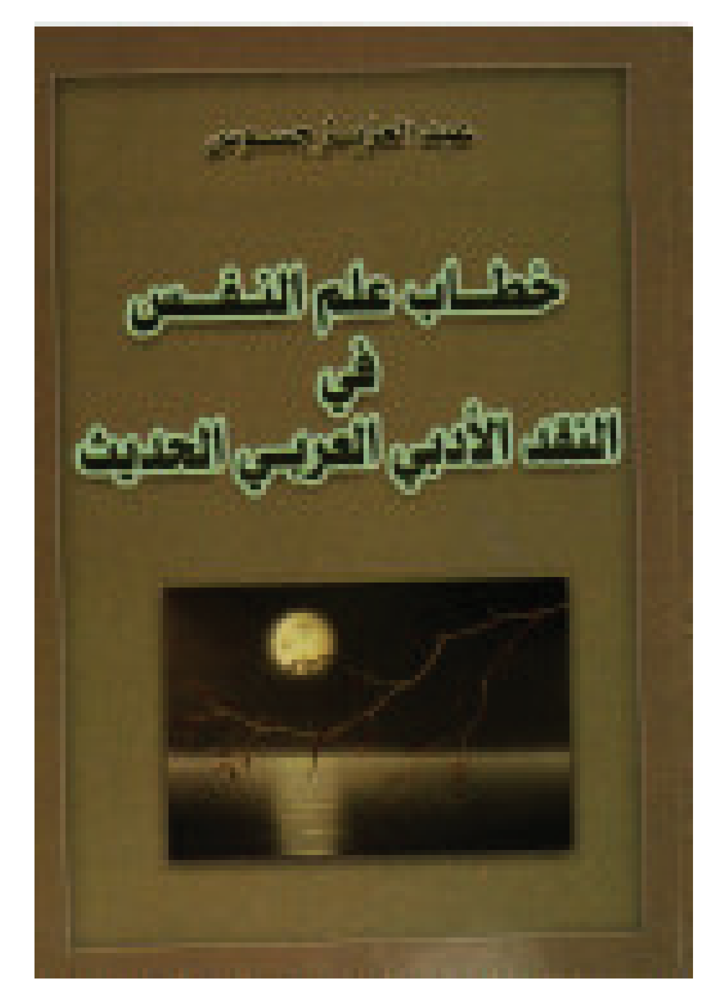
قراءة في كتاب: خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث للدكتور عبد العزيز جسوس



عبد الحكيم المرابط
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش

يضم كتاب (خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث)، للدكتور عبد العزيز جسوس – باستثناء المقدمة و الخلاصات – خمسة فصول أساس، تمحور أولها حول خطاب علم النفس في دراسات الباحثين العرب المحدثين، ويتفرع إلى خمسة محاو، كان أولها عبارة عن تمهيد، أشار من خلاله المؤلف إلى الخطوات الواجب اتباعها قصد الإلمام بهذا الخطاب في النقد الأدبي العربي الحديث.
وحتى يتحقق ذلك، قام المؤلف بتحديد خمسة باحثين محدثين ممن اهتموا بهذا الخطاب، هم : السيد قطب وعز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله أحمد وأحمد كمال زكي وعبد العزيز الدسوقي، وقد تم وضع خطاطة عامة تناولت خصوصية كل واحد منهما على حدة أثناء حديثه عن هذا الخطاب، تم الخروج بناء عليها بمجموعة من الاستنتاجات الأولية، تشير في مجملها إلى أن هذه الخطاطة تجمع بين فئتين من الباحثين، أولاهما ناقدين متخصصين في هذا الخطاب هما عز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله، وثانيهما مؤرخين للنقد الأدبي العربي الحديث، مع تفاوت علاقتهما بهذا الخطاب، ثم إن هذه الدراسات قد صدرت



في فترات زمنية متباعدة تتراوح بين سنتي ١٩٤٧ و١٩٧٧ ثم إن التأريخ لخطاب علم النفس من قبل هؤلاء يتفاوت حسب الموقع الذي يحتله التأريخ ضمن دراساتهم ، ثم إن هذه الدراسات على الرغم من تاريخها لشيء واحد فإن اصطلاحاتها عليه تختلف، مما يكشف عن علاقة هذا الباحث أو ذاك بهذا الخطاب.

أما المحور الثاني من هذا الفصل، فيتعلق بمبررات خطاب علم النفس، حيث يلاحظ المؤلف أن أعمال هؤلاء الدارسين من باب تبريرها انفتاح النقد الأدبي العربي على خطاب علم النفس، تؤكد على ارتباط الأدب بالنفس، ثم إن الدراسة النفسية للأدب ليست وليدة العصر الحديث بل تؤول إلى اليونان وبخاصة أرسطو وإلى النقاد العرب القدامى، وفي هذا الإطار تم اعتبار خلف الله احمد رائدا في هذا المجال، وذلك بتخصيصه جزءا من الفصل الأول من دراسته لإسهامات النقاد العرب القدامى في الدراسة النفسية للأدب، ثم الفصل الرابع منها للمنزع النفسي في بحث أسرار البلاغة.

وفي السياق ذاته، تمت الإشارة إلى السيد قطب الذي ميز بين طورين في تأريخه للنزعة النفسية لدراسة الأدب، أولهما: طور تدخل الملاحظة النفسية في فهم الأدب ونقده وهي قديمة تمتد من صدر الإسلام إلى أن وصلت على يد عبد القاهر الجرجاني إلى قواعد ونظريات، وثانيهما: طور استخدام علم النفس لفهم الأدب ونقده وهو مستحدث ومستمد من الغرب.

أما عز الدين إسماعيل فقد ميز بدوره بين طورين في مجال الدارسة النفسية للأدب، أولهما: طور رصد العلاقة بين النفس والأدب وهو قديم قدم وجود الأدب، وثانيهما: طور دراسة الأدب في ضوء معطيات علم النفس، وهو حديث ارتبط بالنهضة العلمية العربية بعد احتكاكه بالغرب وفي هذا السياق كذلك تم إيراد رأي أحمد كمال زكي الذي يرجع الإرهاصات الأولى للتحليل النفسي للقدم.

و بناء على ما تقدم، يسجل المؤلف مجموعة من الملاحظات التي تشير في مجملها إلى أنه على الرغم من تمييز سيد قطب وعز الدين إسماعيل بين طورين في مجال الدراسة النفسية، والتي تفيد أن الدراسة النفسية الحديثة للأدب لا تختلف عن نظيرتها القديمة في النوع وإنما في الضبط المنهجي وفي الاستقصاء في حين أن الدراسة النفسية للأدب في النقد الحديث، هو انتشار لمفاهيم علم النفس والتحليل النفسي ونظرياتهما ومناهجهما في دراسة الأدب.

ثم إن محرك هؤلاء الباحثين هو إطفاء الشرعية على الدراسة النفسية للأدب في العصر الحديث بالبحث عن الجذور القديمة لهذه الدراسة، إلا أن المؤلف يقف موقفا آخر، هو أن التيارات الفكرية وضمنها النقد لا تنمو كحركة فكرية مفصولة عن شروطها الاجتماعية، ذاهبا في الوقت نفسه إلى أن ظهور علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث لا ينفصل على بروز الطبقة الوسطى بفكرها اللبرالي.

ومن مبررات خطاب علم النفس كذلك، تم عرض مجموعة من التحولات الثقافية الحديثة، من قبيل الإنفتاح على الغرب والنهضة العربية الحديثة، والبعثات الطلابية، وتأسيس الجامعة المصرية، مما يستشف منه تفاعل العالم العربي مع الغرب، لكن هذا التفاعل أيضا ليس هو السبب الوحيد في بروز الإتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي

الحديث. بل إن "ظهور الطبقة الوسطى التي تبنت الفكر اللبرالي و النزوع الذاتي في الأدب والنقد". هو الذي كان له الدور الحاسم في بلورة تباشير النهضة العربية الحديثة. ومن ضمنها خطاب علم النفس.

ويشير المؤلف كذلك إلى أن رواد هذا الخطاب في النقد الأدبي العربي الحديث قد آستعرضوا معالم النقد النفسي في أوربا ضمن دراساتهم. إلا أنهم لم يميزوا بين علم النفس والتحليل النفسي، ولا بين الإتجاهات النفسية التي كان لها أثر في النقاد النفسانيين العرب.

وبالإنتقال إلى المحور الثالث الذي يتعلق بنشأة خطاب علم النفس. يعرض المؤلف للخلاف الحاصل بين الباحثين في نسبة الإنطلاقة الأولى لهذا الخطاب لهذا الناقد أو ذاك. والمتراوحة بين طه حسين بالنسبة لسيد قطب وعز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله. وبين العقاد بالنسبة لأحمد كمال زكي. وبين عبد الرحمان شكري بالنسبة لعبد العزيز الدسوقي. إلا أن هذا النقاش الدائر حول أول من عقد الصلة بين علم النفس والأدب. ليست له قيمة في نظر المؤلف ولا يدل على عبقرية هذا الناقد أو ذاك. مؤكدا من جديد على "المرحلة اجتماعيا. ببروز الطبقة الوسطى وفكريا. بتبني الفكر اللبرالي وسياسيا ,بتبني شعارات الحرية والديمقراطية. وأدبيا بتبني الإتجاه الذاتي في الإنتاج الأدبي والممارسة النقدية ,وبالتالي فإن الدراسة النفسية مرتبطة بالتحولات الإجتماعية والفكرية والسياسية والأدبية التي عرفتها مصر والتي جددتها ثورة ١٩١٩". ليخص في الأخير "إلى أن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث قد نشأ في شروط فكرية وثقافية مرتبطة ببروز الطبقة الوسطى وأن الرواد الأوائل للدراسة النفسية للأدب كانوا يتأرجحون بين صورة النفس داخل الأدب وبين توظيف مفاهيم نفسية في دراسة الظواهر والشخصيات الأدبية" .

أما بخصوص المحور الرابع. فيتعلق بتاريخ خطاب علم النفس. ومن خلاله كذلك يطلعنا المؤلف على الإختلاف الحاصل بين الباحثين في شأن الحقبة الزمنية التي اهتم بها كل باحث على حدة في تأريخه.

وبناء على ترسمة وضعها المؤلف. أكد أنه سيتوقف على غرارها عند النقاد المذكورين فيها من أجل مناقشة الموقع الذي يمثله كل ناقد بالنسبة لهذا الباحث أو ذاك في تأريخه والتيار الذي يمثله. وبذلك يستشف المؤلف أن الباحثين يكاد



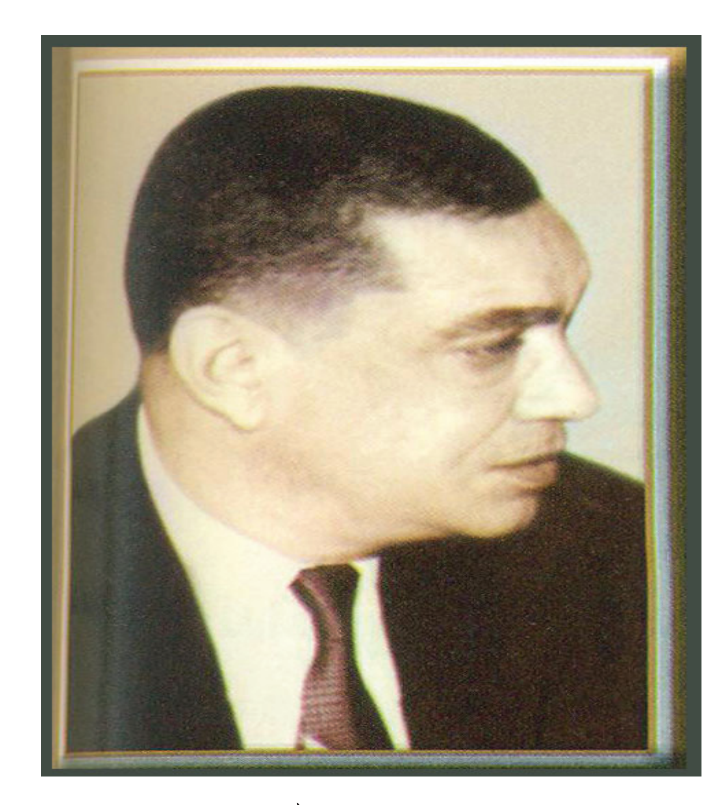
سيد قطب

يجمعون على أهمية طه حسين في تاريخ الاستفادة من علم النفس في دراسة الأدب. ولكن برجوع المؤلف إلى كتابات طه حسين عينها يجده لا يتبنى الدراسة النفسية للأدب بقدر ما يدعو إلى الإستفادة من مختلف العلوم في دراسة الأدب. وبعد استعراض مجموعة من النصوص التي تثبت موقف طه حسين من هذا الخطاب. يخلص المؤلف إلى أن طه حسين رغم موقفه المتذبذب والمتأرجح في قبول الإستفادة من هذا الخطاب في دراسة الأدب. فإنه يعتبر ضمن مرحلة الإرهاصات في تاريخ خطاب علم النفس.

كما يستشف المؤلف كذلك أن هؤلاء الباحثين يجمعون على أهمية أقطاب مدرسة الديوان في بلورة هذا الخطاب. حيت يعد المازني أكثر أهمية في تصورهم وخصوصا في دراسته عن ابن الرومي في (حصاد الهشيم). التي يفسر فيها شيوع الهجاء في شعره بالأزمة النفسية التي يعيشها واستفزاز معاصريه له. وفي دراسته عن بشار التي استنبت من خلالها قضية نفسية عنده وهي عقدة النقص والبحث عن التعويض وهي الفكرة التي بنا عليها (أدلر) - حسب المؤلف- تصوره عن الشخصية مما يعني أن



المازني قد استفاد من أدلر في تحليل شخصية بشار، لكن المؤلف يستبعد ذلك لسببين، أحدهما عدم إشارة المازني له إطلاقا، والثاني شيوع تلك الفكرة عند القدامى.
بالإضافة إلى المازني، يشير المؤلف أن لا أحد من هؤلاء الباحثين يماري في أهمية العقاد ضمن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، وما من دراسة من دراساته عن الشخصيات الأدبية والدينية إلا وتستند إلى مفاهيم نفسية. وقد ميز المؤلف بين طورين في علاقة العقاد بخطاب علم النفس، الأولى: تمثلها دراسته عن ابن الرومي "ابن الرومي حياته من شعره" التي يبلغ ربط الأدب بالنفس ذروته عند العقاد، والطور الثاني: تمثله دراسته عن أبي نواس التي تبنى فيها بعض مفاهيم التحليل النفسي والتي أرجأ المؤلف الحديث عنها إلى فصل قادم.
بالإضافة إلى أقطاب مدرسة الديوان، يؤكد المؤلف على أهمية أمين الخولي في تاريخ خطب علم النفس في النقد الأدبي العربي، مؤجلا الحديث عنه إلى الفصل الثاني، أما السيد قطب فعلى الرغم من كون عبد العزيز الدسوقي يعتبره من دعائم النقد النفسي العربي الحديث فإن المؤلف يذهب مذهب باقي الباحثين الآخرين من أن سيد قطب يتردد في الإقبال على توظيف هذا العلم في النقد الأدبي وبإفراد مجموعة من الشواهد خاصة من كتابيه (كتب وشخصيات) و(النقد الأدبي أصوله ومناهجه)، يتضح أنه "ممن يقترحون الاستفادة من علم النفس في النقد الأدبي دون تبنيه كاختيار وحيد" .
وهكذا، يمضي المؤلف ليتوقف عند الأستاذ محمد خلف الله، فيعتبره "مرحلة في تاريخ هذا الخطاب" مستعرضا في هذا النطاق سيرته المتعلقة بالدراسة النفسية للأدب المستقاة من تمهيد كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، ومرجئا الحديث عنه بتفصيل إلى الفصل الثاني، ليشير بإيجاز في نهاية هذا المحور إلى باحثين آخرين كانت لهم أهمية كبيرة في تاريخ هذا الخطاب وهم محمد النويهي وحامد عبد القادر مع عبد الحميد حسين اللذين ظهرا في أواخر الأربعينات، وتلاهما في الفترة نفسها الباحث المتخصص الدكتور مصطفى سويف، ثم الدكتور عز الدين إسماعيل آخر حلقات هذا الخطاب في الفترة المحددة لهذه الدراسة.
أما بالنسبة للمحور الخامس والأخير من هذا الفصل، فيتعلق بمراحل علم النفس وتياراته، ففيما يخص المراحل يشير المؤلف أنه لا أحد من الباحثين السابقين قد اهتم بتحديد المراحل التي قطعها خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، وبعد متابعته لأعمال رواد هذا الخطاب - على حد قوله – استطاع التمييز بين ثلاث مراحل أساس هي: مرحلة الإرهاصات الممتدة من بداية العقد الثاني إلى حدود ١٩٣٠ ثم مرحلة التأسيس وتمتد من ١٩٣٠ إلى حوالي ١٩٥٠ ثم مرحلة النضج وتمتد من حوالي ١٩٥٠ إلى ١٩٦٣(السنة المحددة لهذا العمل).
أما فيما يخص التيارات، فإن المؤلف يشير كذلك إلى أنه لا أحد من الباحثين اهتم بتحديدها. لكن بمتابعة المؤلف لأعمال الرواد من هذا الخطاب يميز بين ثلاث تيارات أساسية هي: تيار النقد النفسي، وتيار التحليل النفسي للأدب، وتيار علم النفس الأدبي.
هذا فيما يتعلق بالفصل الأول, أما الفصل الثاني، فيتمحور حول تيار النقد النفسي الذي يتفرع إلى ثلاثة محاور أساس، كان أولها عبارة عن تمهيد أشار من خلاله، إلى أن قانون الهيمنة هو الذي سوغ البداية بالحديث عن هذا التيار المتميز بأهمية إصدار الحكم في النقد الأدبي، كما يتضح ذلك عند أمين الخولي وعند الأستاذ محمد خلف الله وعند الأستاذ حامد عبد القادر وبوضع معايير للنقد الأدبي كما هو الأمر عند عبد الحميد حسن في دراسته (الأصول النفسية للأدب)، كما تميز أيضا بتبني علم النفس



محمد خلف الله

الوعي. الذي تتجلى بعض مفاهيمه في دراسات رواد هذا الإتجاه.

أما فيما يخص المحور الثاني، فيتعلق بالدعوة إلى شرعية الدراسة النفسية للأدب، والتي تتضح بشكل جلي عند كل من أمين الخولي ومحمد خلف الله . فبالنسبة لأمين الخولي نجد المؤلف يشير إلى أن عمله في مجال الدراسة الأدبية يتميز بدعوتين أساسيتين: أولاهما هي الدعوة إلى الإقليمية في الأدب، وثانيهما هي الدعوة إلى الإستفادة من علم النفس لتجديد دراسة الأدب والبلاغة والتفسير التي تبلورت على - على حد تعبير المؤلف - في دراساته التي من أبرزها كتابه (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) والتي تتجسد من خلالها "دعوة الخولي إلى إضفاء الشرعية على الدراسة النفسية للأدب سواء بتأكيد أهمية الآداب في حياة الأمم أم بدور الأدب في النهضة الإجتماعية أم بأهمية علم النفس في ثقافة المتأدبين منتجين ونقادا لتأسيس الجديد والقضاء على المنحط ". وهكذا يلاحظ المؤلف أن الخولي يقترح (المنهج الأدبي)، الذي يقوم على منهجين، خارجي ثم داخلي، وضمن المنهج الداخلي يقترح أولا وصل الأديب بأدبه ثم النظرة إلى أدب الأديب جملة.

وقد أشار كذالك المؤلف من ضمن ما أشار إليه أن الخولي يقترح كذلك تطبيق هذا المنهج في تفسير القرآن وذلك بعد تشذيبه شيئا ما.

أما بالنسبة لمحمد خلف الله, فيعرض المؤلف في بداية حديثه عنه على نقطة آلتقائه مع أمين الخولي والمتجلية في مسألتين جوهريتين هما: دراسة القرآن باعتباره أثرا أدبيا والدعوة إلى الدراسة النفسية للأدب الأكثر وضوحا وتأثيرا في الأجيال اللاحقة وذلك بالبحث عن جذور الدراسة النفسية للأدب في التراث النقدي العربي القديم، ثم ربط الدراسة النفسية للأدب بالتراث النقدي الأوربي وبعمدة الأدب والنقد العربيين (د طه حسين)، ثم تأكيده على الطابع النفسي للأدب وتأكيده على ضرورة توفر الناقد على ثقافة موسوعية تمكنه من استجلاء غوص الظاهرة الأدبية من ضمنها ثقافة الناقد العلمية القائمة على علم النفس.

ويلاحظ المؤلف أن خلف الله لم يتبن اتجاها نفسيا معينا بل يدعو إلى (الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، لكنه يميل إلى علم النفس الوعي الذي يطعمه بمعطيات من التحليل النفسي وعلم النفس التجريبي، وعلى الرغم من دفاعه عن الإتجاه النفسي في دراسة الأدب، فإنه لا يلغي الإستفادة من العلوم الإنسانية الأخرى في دراسة الأدب.

هذا، ويشير المؤلف إلى أن إحساس خلف الله بغياب النماذج التطبيقية عنده، دفعه إلى إصدار دراسة في هذا الجانب تحت عنوان (دراسات في الأدب الإسلامي)، تناول من خلالها عدة شخصيات وفق منهج واحد نعته بتحليل الموضوع تحليلا تاريخيا نفسيا، هذا التحليل الذي يبدو باهتا في بعضها، وقد توقف المؤلف عند نموذجين من هذه الدراسة هما الغزالي والنزوع العقلي، كما يتجلى في كتاب (المنقذ من الضلال)، وذلك في ضوء نظرية التحليل النفسي (الأنا، الأنا الأعلى، الهو) التي أوقعته في تحليل الشخصية بدل تحليل النصوص، ثم عبد القاهر الجرجاني وسيكولوجية التأثير الأدبي من خلال كتاب (أسرار البلاغة).

أما فيما يخص المحور الثالث، فيتعلق بوضع قواعد نفسية لنقد الأدب. حيث نجد المؤلف يستعرض رأي كل من عبد الحميد حسن الذي يهتم بالأدب من زاوية المرسل وحامد عبد القادر الذي يركز على زاوية المتلقي .

فأما عبد الحميد حسن، ففي كتابه "الأصول الفنية للأدب" بعدما دافع عن شرعية الدراسة النفسية للأدب، بالاستناد إلى وجدانية الأدب والفنون، راح إلى تحليل الأصول الفنية

للأدب في ضوء معطيات علم النفس، التي من ضمنها العاطفة، حيث قام بتعريفها وحدد أنواعها ودورها في إنتاج الأدب وتلقيه، ثم الخيال الذي حدد مفهومه ووظيفته في الإنتاج الفني للأدب ثم أنواعه وأبعاده في النقد والبلاغة والأدب عند العرب، ثم الحقائق والأفكار، فميز بين مصدرين للحقائق بالإعتماد على فرويد، العقل الواعي والعقل الباطن، كما تعرض للأسلوب، الذي يمثل في نظره صورة الأدب المادية، فميز بين ثلاثة أنواع من الأساليب هي: الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي والأسلوب الشعري. وهكذا يخلص المؤلف إلى أن عبد الحميد حسن قد شغل بوضع قواعد نفسية لنقد الأدب، ثم إن مرجعيته النفسية تعود إلى علم نفس الوعي ثم ارتباطه بالمناخ الثقافي والسياسي الذي طبع مرحلته كالتأكيد على حرية الأديب في التعبير والوظيفة الأخلاقية للأدب ثم التركيز على زاوية المرسل.

أما فيما يخص حامد عبد القادر، فيشير المؤلف إلى الطابع التعليمي الذي يطغى على كتابة (دراسات في علم النفس الأدبي)، الذي يسعى من خلاله إلى تأسيس (علم النفس الأدبي)، فيؤطره ضمن البحوث النفسية التي تهتم بدراسة الحياة العقلية للإنسان مما يقود إلى التوقف عند العمليات العقلية المؤثرة في الإنتاج والتقدير الأدبيين. كالإدراك الحسي والتصور والخيال وتداعي المعاني والحكم والتعليل والحياة الوجدانية التي لا تلغي وجوب إلمام الناقد بعلم اللغة وعلم النفس.

بالإضافة إلى ذلك، يعرج المؤلف على مقترح حامد عبد القادر المنهجي، لتفادي الشطط في النقد المعتمد على العلم والذي يقوم على تحديد صفات الناقد الأدبي أو الفني من جهة، وعلى الأحداث العقلية التي تحدث عند تقدير الأدب من جهة ثانية، ليتم في النهاية الخروج بأن حامد عبد القادر ينتمي إلى تيار النقد النفسي وذلك بدفاعه عن أهمية علم النفس في فهم عمليتي الإنتاج والنقد الأدبيين وبلورة تصور عن عمليتي الإنتاج والنقد الأدبيين.

أما فيما يخص الفصل الثالث، فيتمحور حول تيار التحليل النفسي للأدب، ويضم أربعة محاور أساس، أولها عبارة عن تمهيد، أشار من خلاله المؤلف إلى المكانة التي يحتلها تيار التحليل النفسي للأدب مقارنة بباقي التيارات الأخرى وإلى الفترة التي برز فيها، المشحونة -على حد تقدير المؤلف- بنوع من الصراع، ليشير بعد ذلك إلى أهم رواده كالعقاد والنويهي وعز الدين إسماعيل، وإلى الإرهاصات الأولى لهذا الإتجاه التي بدأت مع محمد خلف الله وستعرف تطورها



عبد القادر المازني

مع العقاد في دراسته الأولى عن (ابن الرومي) ودراسته المتكاملة عن (أبي نواس) ودراستيه المقتضبتين عن (جميل بتينة) و(عمر ابن أبي ربيعة) المتوقف عندهما في هذا التمهيد.

أما ثاني محاور هذا الفصل، فيتعلق بالموقف من التحليل النفسي؛ حيث استعرض المؤلف أهم أراء رواد هذا التيار اتجاهه؛ المتراوحة بين إقرارهم بأهميته في كشف وتفسير الشخصيات والظواهر الأدبية، وبين إبداء تحفظاتهم من الإقتصار عليه في الممارسة النقدية، وانتقادهم لبعض مفاهيمه أحيانا؛ هذا ما يستشفه المؤلف عند كل من العقاد والنويهي وعز الدين إسماعيل، حيث أن العقاد رغم إقراره بضرورة التحليل النفسي في الممارسة النقدية، فإنه لا يلغي من حساباته أدوات نقدية أخرى كتوفيقه بين (البواعث النفسية) و(العوامل الطبقية) في تحليله لجميل بتينة وعمر ابن أبي ربيعة .

وهكذا يعرض المؤلف لجملة من الانتقادات، وجهها العقاد إلى التحليل النفسي، كمؤاخذته على فرويد عدم احترام قواعد العلم التي تقضي التحري في إصدار الأحكام العامة، وعدم قبوله لتفسير فرويد للشذوذ الجنسي باختلاف في



التوازن بين خواص الذكورة والأنوثة في الشخصية كما اتقد تفسير فرويد لغيرة الطفل من الأب تفسيرا جنسيا. وانطلاقا من عقدة أوديب, لكن هذه الإنتقادات تبقى في نظر المؤلف متأرجحة بين القبول والرفض لقيامها على مناقشة جزئيات التحليل النفسي واقتناعها بلبه.

ويسجل المؤلف كذلك رد النويهي على محمد مندور في انتقاده لخلف الله. في كتابه (في الميزان الجديد). وقد كان رد النويهي قائما بشكل عام على تأكيده على أهمية العلم في الدراسة الأدب. ومن ضمنه التحليل النفسي الذي اضطر إليه اضطرارا في دراسته حول أبي نواس الذي تميزت نفسيته بالتعقيد والشذوذ.

كل ما تم ذكره حول العقاد والنويهي يصدق كذلك في حق عز الدين إسماعيل, الذي أقر بدوره على أهمية التحليل النفسي في دراسة الأدب, مع إدراجه له ضمن علم النفس الذي أصبح علم القرن العشرين كما أنه يدعو إلى استغلال كل ألوان المعرفة الأخرى لتأويل العمل الأدبي تأويلا صحيحا ,كما يبدي مجموعة من التحفظات خصوصا في مسألة ربط الأدب بالدوافع الجنسية.

وخلاصة هذا المحور, أن هؤلاء الباحثين يشتركون في أن الأدب تعبير عن الذات. مما سوغ لهم توظيف التحليل النفسي في ممارساتهم النقدية كما أن توظيفهم لهذا المنهج محاط بعدة تحفظات لا تقوم على أسس علمية وإنما ترتبط بمناهج أخرى. كما أنهم بالإضافة إلى توظيفهم للتحليل النفسي لا يلغون الأخذ بالتوجهات النقدية الأخرى.

بعد ذلك يأتي المحور الثالث. المتعلق بتحليل شخصيات الأدباء. حيث تمت الإشارة إلى أن اختيار بعض الشخصيات دون أخرى لم يأت اعتباطا. بل هناك مجموعة من العوامل هي التي تحكمت في ذلك, ومن هذا المنطلق ذهب المؤلف إلى أنه سيركز على أربع دراسات تحليلية ثلاثة منها للنويهي. عن ابن الرومي وبشار وأبي نواس. والرابعة للعقاد حول أبي نواس.

فأما بالنسبة لدراسة النويهي عن ابن الرومي, فإن المؤلف يعطينا موجزا عنها, والتي حدد من خلالها النويهي في البداية ملامح الحركة النقدية في النصف الأول من القرن العشرين في مصر, وخصص البابين الأولين للحديث عن ثقافة الناقد الأدبي بتلخيصها في مجموعتين. الأولى ثقافة أدبية واسعة تكتسب عن طريق إلمام الناقد بأدب ولغة أمته والإطلاع على الآداب الأوربية, والثانية ثقافة علمية كعلم النفس البيولوجية وقد بسط في ذلك مجموعة من الأدلة. ليقوم في ضوء ذلك بدراسته التطبيقية حول



عز الدين اسماعيل

ابن الرومي والتي انطلق فيها من مناقشة كل ما قدمه المازني والعقاد حول (ابن الرومي). وخصوصا في قضيتين أساسيتين هما طبيعة عبقرية ابن الرومي وطبيعة مميزات شعره. كما أفاض في تحديد ثغرات دراسة العقاد عن ابن الرومي التي تحدى فيها حقائق العلم لإثبات عبقرية يونانية ابن الرومي. بخلاف ذلك سيتجشم النويهي عناء تحليل ابن الرومي بمسايرة "مقتضيات العلم التي تقتضي تحديد العناصر الفاعلة في تكوين وطبعها بطابع مميز" والتي قسمها إلى عناصر خارجية (البيئة) وعناصر داخلية (التكوين الجسمي للشخصية). التي تدخل ضمنها القوى الباطنية غير النوعية. وعلى غرار هذه العناصر حدد النويهي ثلاثة أصناف من الشخصيات الأولى تطغى عليها العناصر الخارجية. كبشار ابن برد. والثانية تطغى عليها العناصر الداخلية كابن الرومي. والثالثة تتعادل فيها العناصر كأبي نواس.

وهكذا سيستمر المؤلف في استعراض طبيعة شخصية ابن الرومي في تصور النويهي. الذي انطلق من العناصر الداخلية باعتبارها "الفاعل الأساسي في طبع شخصية ابن الرومي بطابع متميز (غاضا الطرف عن الجانب الخارجي). وقد وزع هذه العناصر بدورها إلى عناصر بيولوجية معتمدا



احمد كمال زكي

في ذلك - على حد تعبير المؤلف – على أشعاره وأخباره [كان نحيلا، دائم الإعتلال، شرها، شاحب الوجه، مختل الأعصاب، قصير اللحية مضطرب الجهاز الجنسي] ثم عناصر نفسية [كان قليل الجلد، ضعيف الإحتمال، كثير الضجر، شديد التوهم والخو,، مستغرق التفكير، شديد التطير ...].

وقد تولد عن وضعية ابن الرومي البيولوجية والنفسية صراعان: صراع بين نتهمه نحو الطعام وإدراكه لضعف معدته واضطراب هضمه وصراع بين طمعه في المال ومخاوفه وتطيره مما عذب نفس ابن الرومي وزاد من اضطرابه، واتصافه بالخلل العقلي مما جعل شخصيته تتصف بالإنكماش والإنطواء على الذات.

وفي ضوء ذلك ينتقل النويهي لدراسة شعر ابن الرومي بربطه بتاريخ الشعر العربي القديم مركزا على (بروز الشخصية في الشعر) ومستخلصا لمظاهر التجديد في شعره التي تكمن في التحليل النفساني لشخصيته ولتجاربه ثم الهجاء وهو تحليل لشخصية غيره، وفي هذا المضمار يشير المؤلف إلى التحليل الذي قدمه النويهي لقصيدة دع اللوم المعبرة عن نفسية إنسانية معذبة حائرة مقتصرا على الإشارة العامة إلى تألق ابن الرومي في الهجاء منتهيا إلى عربية شعر ابن الرومي مهما كان أصله الجنسي.

أما عن دراسة النويهي لبشار والتي ركز فيها على العنصر الخارجي (البيئي)، فقد تناوله من جانبين, الأول: ظلام (أعمى، دميم، مشاكس، فاجر...) والثاني: نور (بار، كريم، صادق، صفوح...)، منتهيا بشكل عام إلى أن أثر البيئة أقوى من العوامل الفطرية في تكوين شخصية بشار، و"لو عاش بشار في بيئة مخالفة لظلت ثلاثة عوامل طبيعية فيه (عماه، دمامته، حدته الشعورية والجنسية) ولو عاش في بيئة مخالفة لخفت نواحي الشر فيه وقويت نواحي الخير". ويبقى تحليل النويهي لشخصية بشار لأجل التعرف على شعره الذي سيطرت فيها القصيدة الغزلية على معظم شعره؛ (أكثر من ٦٠ بالمائة)، والتي تم تفسير شيوعها عنده بكونها الملجأ إلى التنفيس عن مكبوتاته النفسية .

أما بخصوص دراسة النويهي لأبي نواس الذي تتوازى عنده المعادلة (بين تأثير العناصر الداخلية والخارجية)، مما أضفى على شخصيته طابع التعقيد، حيث كان محكوما على حد تعبير المؤلف بعقدة أوديب، لكن زواج أمه وعدم الإهتمام به أدى به إلى وعكة نفسية نتج عنها نفوره من النساء إلى الغلمان والبحث عن التعويض الذي وجد ملاذا له في الخمر، وهذا ما انعكس على شعره "فاشتهر بشاعر الخمرة والغزل بالمذكر والإباحة". ويعتبر ذلك تعبير عن حاجة عميقة ملحة وعن اضطرار نفساني غلاب كان فيه جادا تمام الجدية، مما دفعه إلى الدعوة إلى تجديد الشعر ليتناسب والتعبير المباشر عن أحاسيس الذات وأزماتها بتجاوز القوالب الجاهزة، وللمؤلف في ذلك التحليل وجهة نظر، يمكن تلخيصها في أن النويهي قد تناول شخصية أبي نواس بمعزل عن شعره، كما أنه لم يحسن تطبيق عقدة أوديب.

وفي النطاق نفسه، وحول الشخصية ذاتها تأتي دراسة العقاد، الذي حلل شخصية أبي نواس، مستلهما هذه المرة لعقدة النرجسية التي يعتبرها "آفة نفسية تولد مع صاحبها في رأي بعض النفسانيين وتنشأ مع التربية وعوارض المعيشة الإجتماعية في نظر الآخرين." مخالفا بذلك فرويد، وفي هذا السياق يستعرض المؤلف أهم شعاب النرجسية كما أوردها العقاد ليعتبر نرجسية أبي نواس آفة نفسية تتكون من عناصر ولد ببعضها واكتسب عناصر أخرى من البيت الذي تربى فيه والعصر الذي عاشه، وعلى أساس تلك الشعاب - على حد تعبير المؤلف - فسر العقاد سلوك أبي نواس الشخصي والأدبي وبالتالي فما

لحظ عن النويهي يصدق عن العقاد.

وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف قد توقف بنظرته الدقيقة على المنطلقات المتفقة عند الناقدين في تناولهما لشخصية أبي نواس، والنتائج المتباينة مما استوجب عليه التساؤل حول مكمن الخلل، هل في التحليل النفسي؟ (العلم) أم في المحللين؟ (العالم) أم في الموضوع؟ وكل هذا يؤكد أن التحليل النفسي "لم يستطع تأسيس معرفة علمية بالظاهرة المدروسة".

أما بالنسبة للمحور الرابع والأخير من هذا الفصل فيتعلق بتحليل النصوص الأدبية، حيث يذهب المؤلف إلى أن التعامل مع هذه النصوص يتم إما باعتبارها وثائق تؤكد التحليل النفسي أو الكشف من خلالها عن التجليات النفسية للشخصية المحللة، وبهذا المنطق تم عرض تجربة كل من النويهي وعز الدين إسماعيل في هذا المجال، حيث أن النويهي لم يحدد منهجيته في التحليل، إذ باشر تقديم نصوص لبشار قسمها إلى مجموعتين: الأولى وظفت لتأكيد سمة نفسية في الشخصية والثانية, غزلية تمثل شعره التجديدي.

وبتتبع المؤلف لتحليل النويهي لهذه النصوص استطاع الكشف عن منهجيته التي تقوم على تقديم النص، ثم شرح الأبيات ثم تحديد معناها الإجمالي، ثم التعليق عليه, الذي يركز فيه إما على أهمية الدراسة النفسية للفهم المزدوج للشخصية والشعر، أو على القيمة الفنية والأخلاقية للنص أو على مسألة نقدية، وعلى هذا الأساس تم استخلاص مقولات من قبيل (الفهم والتحليل والحكم) باعتبارها المركز في تحليل النويهي.

وقد تأكد المؤلف أن الطريقة التي قصدها النويهي في تحليله السابق، هي نفسها المتبعة في تحليل بعض المقطوعات والمطولات عند ابن الرومي الشعرية، مركزا على نموذجين تحليليين هما قصيدة (دع اللوم)، التي تشكل نموذج القصيدة التي يستبطن فيها ابن الرومي ذاته، والثانية تقوم على ما أسماه بالإستدلال العكسي.

هذا عن تجربة النويهي أما عز الدين إسماعيل فيتميز بالإنفتاح بتحليله على مجال الرواية والمسرحية، و على الآداب الأوربي والعربي الحديث، و على هذا الأساس انطلق المؤلف بعرض تحليل عز الدين إسماعيل للنصوص الشعرية، حيث اكتشف تركيز المحلل على بعض عناصر القصيدة دون أخرى ك(الموسيقى والصورة) وفي أبيات مفردة في غالب الأحيان ماعدا قصيدة حديثة لعبده بدوي وعموما فإن معظم تفسيرات عز الدين إسماعيل لهذه الأبيات، يرجعها إلى ألاشعور الكامن وراء المبدع.

أما عن تحليله للنصوص المسرحية، فيشير المؤلف إلى تحليله لمسرحيتين أوربيتين هما: (هاملت) لشكسبير، و(أيام بلانهاية)ليوجيل أونيل، ومسرحية عربية (سر شهرزاد) لبكثير، ومنهجيته في ذلك هي تلخيص أحداث المسرحية، ثم عرض مختلف التفسيرات حول القضية المحورية، مع الإهتمام بالموضوعات المركزية في المسرحيات ويرجعها إلى العقدة الأساسية وهي في الغالب(عقدة أوديب)، ولا يربط النص بالمؤلف بقدر ما يربطه بالبطل.

أما تناوله للنصوص الروائية، فقد خصص له الباب الرابع من دراسته وركز فيه على رواية (الإخوان كرامازوف) لدستوفسكي، و(السراب) لنجيب محفوظ، وخطواته المنهجية في ذلك كما يقدمها المؤلف باعتبارها الأساس لديه؛ هي تلخيص أحداث الرواية ثم تفسير هذه الأزمة في ضوء التحليل النفسي، وبذلك يكون عز الدين إسماعيل قد أذاب ب"طريقته هذه، الفوارق الأدبية حيث تعامل مع الرواية والمسرحية بمنطق واحد.

وهكذا يلاحظ المؤلف بشكل عام، أن النماذج المحللة تركز على مضمون النص دون الجوانب الفنية، كما تم تذويب الفوارق بين الأنواع الأدبية، وتنتقي عناصر من النص المحلل ما يسقطها في التعميم كما تجتث الشخصية المحللة من واقعها الإجتماعي والثقافي وتختزلها في حالة نفسية تبرر بها مضامين الأعمال وفي ختام هذا الفصل يسجل المؤلف مجموعة من الملاحظات يضيفها إلى ما تقدمها.

أما فيما يخص الفصل الرابع، فيتمحور حول تيار علم النفس الأدبي (مصطفى سويف نموذجا)، بحيث يتفرغ إلى ثلاثة محاور أساس، أولها كالعادة عبارة عن تمهيد، تم فيه التعريف بعلم النفس الأدبي، وبمميزاته عن باقي التيارات الأخرى وعن الإرهاصات الأولى لظهوره.

وبعد ذلك، يأتي المحور الثاني المتعلق بتصور سويف عن عملية إبداع الشعر، حيث استعرض المؤلف في البداية لمنهج سويف الموسوم "بالمنهج التجريبي التكاملي"، الذي يستلهم فيه - حسب وجهة نظر المؤلف – النظرية الجشطلتية في تحديده ثلاث خطوات: الأولى، هي تكوين فكرة إجمالية عن الكل، الثانية، هي تحقيقها بالتجربة، والثالثة، إثبات العرض ليصبح نظرية، وهذا المنهج ينسجم – حسب المؤلف- والدراسة التي قدمها سويف والقائمة على التجربة الأدبية المعتمدة على (الإستخبار والإستبار وتحليل المسودات) لمعالجة قضية دقيقة في الظاهرة الأدبية، هي كيف يبدع الشاعر القصيدة؟





هذا ويبقى مرد اختيار سويف للشعر دون بقية الأنواع الأدبية الأخرى، لا لشيء إلا لتحديد ميدان البحث، ثم شيوعه في الثقافة العربية مقارنة بباقي الأنواع الأخرى، ومن تم ينطلق "في دراسة كيفية إبداع الشاعر للقصيدة من مسلمة عامة حول السلوك البشري باعتبار الفن وضمنه الشعر ظاهرة سلوكية".

وما دام الشعر يندرج ضمن مجال العبقرية، فإن هذا يلزم سويف التوقف عندها لتحديد كيفية نشوئها؛ الذي يتم عن طريق الصراع والتصدع الذي يواجه الشخصية.

وهكذا راح سويف يتساءل عما يميز الشاعر عن بقية العباقرة ، سالكا في ذلك إبداء تصوره عن عملية الإدراك؛ التي تتم بطريقة منظمة معتمدة في ذلك التصنيف، الذي يعتبر حقيقة سيكولوجية يؤطر إدراك الشخص في (إطار) محدد ويضفي على الأشياء المدركة دلالة معينة، وهكذا تم تحديد سمات الإطار الذي يبقى هو السبب النوعي لعبقرية الشاعر.

وهكذا يقدم سويف على إجراء تحقيق تجريبي؛ لإختبار فراضية (الإطار لدى الشاعر)، معتمدا في ذلك مجموعة من النصوص لشعراء مختلفين ونصوص نقدية لنقاد متباينين، حيت ينتهي إلى أن الأدبي يكتسب الإطار عن طريق الإطلاع، ثم لابد أن تكون هذه العملية منظمة. وعن هاتين الخالصتين يرتب مجموعة من الخلاصات الصغرى الأخرى، تفضي به إلى نتيجتين، الأولى: هي أن الشاعر شخص يحمل إطارا شعريا أقوى من أطر التعبير الأخرى، والثانية: هي أن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما من ضغط الحاجة إلى نحن، وهكذا يتضح أن العبقرية هي الشخص الذي يحس باختلال في (النحن) بسبب المفارقة التي يحسها بين المجال الداخلي والخارجي، فيسعى إلى خلق انسجام بينهما.

أما المحور الثالث، فيتعلق بمناقشة هذا التصور على مستويي المنهج والنتائج. أما فيما يخص المنهج، فمن أبرز ملاحظات المؤلف حوله نسجل مساواة سويف بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية من جهة الموضوع، نقل المنهج التجريبي إلى دراسة الظواهر الإنسانية أفقده بعض خصوصياته، ثم تجزيء القضية المدروسة، اعتماده في التحقيق على دراسات أوربية واعتبر شهادات الشعراء العرب وثائق مؤكدة، ثم فصل القضية المدروسة عن شروطها التاريخية والإجتماعية ثم تعميمه لنتائج الدراسة على كافة الشعراء باختلاف أزمنتهم وأمكنتهم.

أما فيما يخص النتائج، فمن أبرز ملاحظات المؤلف حوله أنه قدم تصورات وضعية على ظاهرتي الإلهام والعبقرية اللتين كانتا تفسران تفسيرات غيبية، ثم تجزيئه للظاهرة الأدبية إلى جزئيات والإقتصار على دراستها، ثم الحفر في الأسس النفسية للإبداع الفني قد أدى به إلى إعطاء الأولوية لتفسير الظواهر الأدبية إما تفسيرات نفسية أو ثقافية.

وأما الفصل الخامس والأخير، فيتمحور حول خطاب علم النفس بين النزوع العلمي والمسوغات الفكرية والإجتماعية. ويتضمن ثلاثة محاور أساسية أولها عبارة عن تمهيد، استعرض من خلاله المؤلف أهم ملاحظاته حول تتبعه لتيارات خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، التي تتشابه في منطلقاتها أي السعي إلى إكساب النقد الأدبي الطابع العلمي، وفي وسائلها (علم نفس الوعي، التحليل النفسي، علم النفس السلوك) لكنها تختلف في أهدافها، ومن الملاحظ كذلك حول هذه التيارات، أنها تهتم بزاوية واحدة من زوايا الظاهرة الأدبية وهي (الأدب في علاقته بالمرسل)، كما أن خطاباتهم النقدية كانت تطغى عليها الإنتقائية والتعميمية والإسقاط والتأملات المفتقرة إلى أسس علمية في تصوراتها ومناهجها.

وهكذا يكون المحور الثاني قد خصص إلى النزوع العلمي لخطاب علم النفس، والذي انطلق فيه المؤلف من استثناء تيار النقد النفسي وتيار علم النفس الأدبي من المناقشة مبقيا لتيار التحليل النفسي للأدب في الواجهة نظرا للنقاش الدائر سواء حول مفاهيمه أو علميته أو مصداقية نتائجه.

فبالنسبة لعلمية التحليل النفسي، فقد قدم المؤلف موقف كل من طه حسين وحسين مروة، إذ ميز الأول بين علم النفس والتحليل النفسي لأن علم النفس في نظره يرقى إلى العلمية بينما التحليل النفسي بقي دون ذلك، منتقدا في الوقت نفسه نظريته المحورية وهي (عقدة أوديب)، ومشككا في إفادة النقاد والناس منه، أما حسين مروة فلم يعترض للتحليل النفسي لعلميته بل لأنه يعكس هيمنة طبقة اجتماعية معينة أفرزتها الحضارة الأوربية مركزا اعتراضه على مفهوم (ألاشعور) ودوره في التحكم في سلوك الإنسان الذي أعطه دلالة مغايرة تنسجم مع توجيهه الفكري والنقدي الأدبي المؤسس على (الواقعية الجديدة)، وعلى هذا الأساس سينتقد حسين

مروة الدراسات النقدية المنبنية على ألاشعور الفرويدية عند كل من العقاد والنويهي.

أما بالنسبة لعلمية النقد الأدبي، فقد تم عرض رأي طه حسين في دعوته إلى إفادة النقد الأدبي من مختلف العلوم مع ضرورة الإحتياط من السقوط في التقليد الأعمى، وهو أمر أثار حافظة طه حسين عندما "لاحظ مبالغة العقاد في الحديث عن الغدد وأنواعها في دراسته عن أبي نواس وهو لم ير لا غدده ولا جثته". كما تم عرض موقف محمد مندور الذي "اعترض على نقل مناهج العلوم وخلاصاتها إلى النقد الأدبي وإن لم يعترض على أن يتوفر الناقد على معرفة علمية". وبتقييم المؤلف لموقف محمد مندور ينتهي إلى "أن النقد الأدبي سواء كان موضوعه الأدب أم الأدبية وإن سعى إلى وضع قواعد علمية يبقى محفوفا بالتصورات الإيديولوجية باعتبار الطبيعة الإيديولوجية لموضوعه وتبقى محاولات وضع قواعد لدراسة الأدب باختلاف الزمان والمكان محفوفة بالمزالق بدليل أن المحاولات المعاصرة مازالت تلغي نفسها بتطور البحث والدراسة وتؤوب إلى اعتبار الأدب "شكلا إيديولوجيا" لا يمكن دراسته والإستفادة منه إلا وفق شروط الزمان والمكان الخاصة، خصوصا وأن الإنتاج الأدبي ليس غاية في ذاته وإنما يهدف إلى تكريس تصورات أو نفسيات معينة تكون منغرسة في بناء إيديولوجي معين.".

أما بالنسبة لمصداقية نتائج التحليل النفسي، فقد ركز المؤلف على موقف كل من طه حسين وحسين مروة في مناقشتهما لنتائج التحليلات النفسية التي قدمت حول شخصية أبي نواس بحيث ينعت "تفسير النويهي لشخصية أبي نواس بعقدة أوديب - المشكوك فيها تاريخيا – بالإسراف وينعت تفسير العقاد القائم على عقدة النرجسية بأنه لا يحمل جديدا في ذاته إذ كان القدماء يسمونه الإعتداد بالنفس وهكذا – حسب المؤلف – "قد ركز اعتراضاته على نتائج التحليل النفسي لشخصيات الأدباء على الجانبين:

- الأول: إن شخصية الأديب لا تؤول أعماق كانت وإنما تجد تفسيرها في المحيط الإجتماعي الذي تعيش فيه.
- الثاني: إن النقد الأدبي لا يقوم على تحليل شخصيات الأدباء وإنما يقوم على الدراسة الفنية لأدبهم.

أما موقف حسين مروة الذي ينطلق من سنده الفكري (الواقعية الجديدة) لمناقشة العقاد والنويهي في تحليلهما لشخصية أبي نواس، حيث يشير من ناحية إلى أن العقاد قد أفرغ الشخصية من علاقاتها الإجتماعية وتناولها كجزيرة معزولة تكتسب دلالتها من ذاتها لا من علاقاتها، وهذا عيب التحليل النفسي برمته ومن ناحية ثانية إلى أن النويهي لم يهديه التحليل النفسي إلى حقيقة أبي نواس، خصوصا وأن نتائجه تدل على عكس حقيقة أبي نواس، وما يثبت عدم نجاعة التحليل النفسي بالنسبة لحسين مروة هو اكتشافه أثناء المقارنة بين الدراستين أن منطلقهما واحد لكن النتائج تختلف.

وهكذا يرتب المؤلف على مناقشة طه حسين وحسين مروة مجموعة من الخلاصات، أتبعها بخلاصات عامة حول النزوع العلمي لخطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، لينتقل بعد ذلك إلى المحور الثالث والأخير، المتعلق بالمسوغات الفكرية والإجتماعية لخطاب علم النفس. حيت عرض المؤلف في البداية لظروف نشأة وتطور علم النفس في أوربا، الذي جاء نتيجة هيمنة الفكر اللبرالي الذي أنتجته الطبقة البرجوازية الأوربية إلا أنه لابد من التمييز بين مرحلتين في تاريخ علم النفس في أوربا، إذ يلاحظ هيمنة علم النفس في "استقرار هذا الفكر وطبقته، وسعى إلى الكشف عن عقد الذات وملكاتها بغية تفتيق قواها بالكشف عنها والتعرف إليها من جهة وبغية التحكم في هذه القوى من جهة أخرى، في حين نشأ وهيمن التحليل النفسي في لحظة شيوع الانحلال وإضفاء القاتمة على القوى الإنسانية النبيلة." .

وبعد ذلك تم الانتقال إلى خطوة أخرى؛ للتعرف عما إذا كانت الدلالة التي عرفها علم النفس والتحليل النفسي في أوربا هي نفسها في الثقافة العربية، ثم هل خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث يعكس الفكر نفسه الذي نتج عنه في أوربا وعن العلاقات الإجتماعية نفسها؟ منتهيا "إلى أن علم النفس والتحليل النفسي بصيغته العربية، قد دخلا إلى الثقافة العربية بفعل الاحتكاك بأوربا الذي كان محكوما بشروط الواقع العربي – المصري خاصة – وبنضج الطبقة الوسطى في صيغتها الجديدة بعد ثورة ١٩١٩ وبحكم شيوع الفكر اللبرالي الذي تبنته الطليعة الثقافية لهذه الثورة، ويستتبع ذلك أن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث – وضمنه النقد التأثري – قد كان مساوقا للفكر اللبرالي الذي تبنته الطبقة الوسطى، كما كان الإتجاه الرومانسي في الأدب تعبيرا أدبيا عنه.".





الهوامش

= الدكتور عبد العزيز جسوس: أستاذ مناهج النقد الأدبي بكلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة القاضي عياض بمراكش له عدة دراسات نقدية وفكرية، من بينها مؤلف إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي ومؤلف النقد الأدبي في الطور الشفوي... وغيرها

- خطاب علم النفس في النقد الأدبي العبي الحديث: د عبد العزيز جسوس، م والوراقة الوطنية بمراكش، ط١، ٢٠٠٦م. ص ١٤
- نفسه، ص، ١٥ _ ١٧
- نفسه، ص، ١٨ -١٩ .
- نفسه، ص، ٢٠ .
- نفسه، ص، ٢١ – ٢٢ .
- نفسه، ص، ٢٤ .
- نفسه، ص، ٢٥ – ٣٠ .
- نفسه، ص، ٣١.
- نفسه، ص، ٣٢ – ٣٥ .
- نفسه، ص، ٣٦ – ٣٨ .
- نفسه، ص، ٤٠ – ٤١ .
- نفسه، ص، ٤٣ - ٤٤ .
- نفسه، ص، ٤٥ – ٤٧ .
- نفسه، ص، ٤٨ – ٥١.
- نفسه، ص، ٥٥ – ٥٨.
- نفسه، ص، ٥٩ - ٦٤ .
- نفسه، ص، ٦٥ – ٦٦.
- نفسه، ص، ٦٧ – ٧٠.
- نفسه، ص، ٧١ – ٧٢.
- نفسه، ص، ٧٣ – ٧٦.
- نفسه، ص، ٧٧.
- نفسه، ص، ٧٨- ٨٨ .
- نفسه، ص، ٨٩ – ٩٠.
- نفسه، ص، ٩٠ – ٩١.
- نفسه، ص، ٩٧ – ١٠٠.
- نفسه، ص، ١٠٠.
- نفسه، ص، ١٠٠ – ١٠٣.
- نفسه، ص، ١٠٣ – ١٠٥.
- نفسه، ص، ١٠٦.
- نفسه، ص، ١٠٧ – ١٠٩.
- نفسه، ص، ١١٠ – ١١١.
- نفسه، ص، ١١١ – ١١٦.
- نفسه، ص، ١١٦ – ١١٧.
- نفسه، ص، ١١٨.
- نفسه، ص، ١٨١ – ١٢٣.
- نفسه، ص، ١٢٤.
- نفسه، ص، ١٢٥.
- نفسه، ص، ١٢٦ – ١٣٢.
- نفسه، ص، ١٣٢ – ١٣٥.
- نفسه، ص، ١٣٥– ١٣٦.
- نفسه، ص، ١٣٧.
- نفسه، ص، ١٣٧ – ١٤٠.
- نفسه، ص، ١٤٢.
- نفسه، ص، ١٤٢ – ١٤٥.
- نفسه، ص، ١٤٥ – ١٤٧.
- نفسه، ص، ١٤٧ – ١٥٠.
- نفسه، ص، ١٥٠- ١٥٣.
- نفسه، ص، ١٥٧ – ١٥٩.
- نفسه، ص، ١٥٩ – ١٦٠.
- نفسه، ص، ١٦١.
- نفسه، ص، ١٦٢.
- نفسه، ص، ١٦٢ – ١٦٤.
- نفسه، ص، ١٦٤ – ١٧٢.
- نفسه، ص، ١٧٢ – ١٧٧.
- نفسه، ص، ١٧٧ – ١٨١.
- نفسه، ص، ١٨٥ - ١٨٦.
- نفسه، ص، ١٨٦ – ١٨٧.
- نفسه، ص، ١٨٨ – ١٩٢.
- نفسه، ص، ١٩٢ – ١٩٨.
- نفسه، ص، ١٩٨ – ٢٠١.
- نفسه، ص، ٢٠١ – ٢٠٣.
- نفسه، ص، ٢٠٦ – ٢٠٩.
- نفسه، ص، ٢٠٩ – ٢١٢.







قراءة تكوينية
في قصة (الضباب) لدينا سليم

د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي
كلية الدراسات الإنسانية

غاية هذه الدراسة الكشف عن المعاني الخفية في النص كما رسمتها الذات المنتجة له، ومن ثم الوصول الى العلاقة الجدلية بين النص والواقع الاجتماعي ومدى التأثير والتأثر بينهما.

يتحقق ذلك من خلال قراءتين:

قراءة تفسيرية محايثة، وأخرى تأويلية تربط النص بالواقع الخارجي وتدمجه فيه.

وابتداء من عنوان النص والمقطع الاستهلالي نستطيع القول أن الفضاء، يشكل المستوى الأهم، من بين المستويات السردية الذي يمكن الاشتغال عليه في مجال القراءة المحايثة لهذا العمل، ولنتذكر أن الفضاء يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات، وهو الذي يوكل إليه مساعدة القارئ على فهم الشخصية بحسب كروتشاني ، وأنه لا يتشكل إلاّ باختراق الأبطال له بحسب د. حسن بحراوي ، والأمر يجرنا إلى اعتماد اشتغالات الجسد وهو يخترق الفضاء، ولأجل إدراك المقولات الأساسية في العمل لابد من الانتباه الى الأحداث ضمن علاقتها بالفضاء والشخصيات لإدراك تلك المقولات:



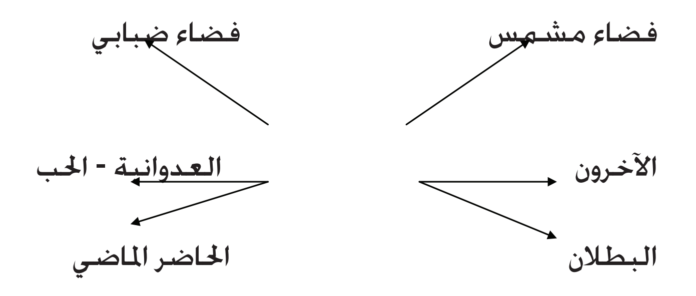
دينا سليم

يتكون العنوان من اسم واحد معرف بأل " الضباب" وهو بذلك يوحي بالعتمة والضياع وغياب الرؤيا الواضحة، ومعلوم أن العنوان هو أحد المفاتيح التأويلية، كما يعتقد إمبرتو إيكو، ويضيف بأن العنوان تدخل مبالغ فيه من لدن المؤلف ، لكنه لا يمكن أن يفهم منقطعا عن نصه، ولا يؤدي وظيفته الإشارية إلا من خلال العلاقة بينه وبين نصه ، لذا فلنا عودة الى العنوان بعد استكمال قراءة النص، فإذا عدنا الى المتن وجدنا التقابل جليا بين فضائين متضادين فضاء ضبابي وفضاء مشمس، يقترنان بزمانين متقابلين، الحاضر مقترنا بالفضاء الضبابي، والماضي مقترنا بالفضاء المشمس، من جهة أخرى تكشف الأحداث عن مقولة ذهنية مولدة واحدة في النص هي مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي الى مقولات ثانوية لاحقة، ثم نجد مقولة الحب ترتبط بالفضاء المشمس ومقولة الكراهية ترتبط بالفضاء الضبابي.

أما على مستوى الشخصيات فنجد العمل يقدم نمطين من الشخصيات"

النمط الأول ينتمي الى قطب الحب ويتمثل بشخصيتين معا، البطل الراوي وحبيبته وهما الشخصيتان المهيمنتان أو البطلان بالاصطلاح السردي، ويتميزان بأن عليهما تنعقد الأحداث، فيكون الذكر راويا والأنثى مرويا له، وبموجب ذلك يتأسس بناء النص وتتطور حبكته، كما يتميزان بتقديم وصف دقيق لملامحهما.

النمط الثاني وينتمي الى قطب الكراهية، ويتمثل بشخصيات كثيرة من بينها الحارس والحشد الكبير الذي يحمل المسدسات، وأبو الفتاة وأمها، وأخيرا العاملون في المستشفى وفي مقدمتهم الطبيب، بهذه الصورة تتكون هندسة النص، ويمكن أن نعبر عن هذه الهندسة بالخطاطة الآتية:



إن التقابل بين الفضائين يكشف في طياته التقابل الباشلاري بين الفضاء الأليف والفضاء المعادي، وكما نعلم أن الفضاء الأليف يحيل على بيت الطفولة دائما، فأي طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟؟ أهي طفولة البطلة ام طفولة البطل أم طفولتهما معا؟؟

نؤجل الإجابة الى حين.

ولكن لنتذكر أن الفضاء المشمس ينتمي الى ماض قديم، تؤكد ذلك جملة الاستفهام " هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟" صيغة الاستفهام هنا توحي بالقدم البعيد، الذي يحتاج الى تذكير، والتذكر قد يتحقق وقد لا يتحقق، وتحققه يدعو الى الفخر والتباهي، يقول النص : " أذكر تماما متى بدأت قصة عشقنا، كما أذكر تماما عندما أنهاها الآخرون" من هم الآخرون؟؟ إنهم الحارس وأولئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها " .... وحشد كبير يساعدونهم، هؤلاء الأعداء يتحدون بالفضاء الضبابي الى

درجة التماهي. فبعد أن يروي النص كيف قتلوا البطلة يضيف " لا تدعي الضباب يأخذكِ مني!"

قلنا قبل قليل أن مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي الى مقولات ثانوية لاحقة. إن تلك المقولات قد تجسدت في النص بصورة جمل قصيرة عابرة، وأحداث متناثرة:

أول تلك المقولات التقابل بين عالم الطبيعة وعالم الحضارة. هكذا نجد موسم قطاف الحمضيات يرتبط بعالم الطبيعة في طفولة الإنسانية الأولى في مرحلة جمع القوت قبل أن يتلوث الإنسان بعهر الحضارة. يوم كانت الحياة كلها لهوا لذيذا: " كنا قد تخطينا عشرات الأشجار ونحن نلهو، كانت الأشجار شاهدة على عشقنا, اختبأتِ مني خلفها لكني أستطعتُ الامساكِ بكِ, تداركتِني" في العصر المشمس الذي يصفه النص نقرأ حديثا طويلا عن الجسد: الظهر والشعر والخدين والشفاه ولهاث الصدر وتعرق الوجه واحمراره تحت أشعة الشمس...... " أسندتكِ وظهركِ الى الصندوق العملاق, ..., جمعتُ شعركِ الأصفر بين كفيّ, رفعتهُ الى أعلى, تنهدتِ, قرّبتكِ اليّ, لهثتِ, فركتُه بأناملي, أردتُ استخلاص الذهب منهُ, كم أحببتُ شعركِ الطويل! أصريتِ على اللهاث, لهثتِ عدة مرات وأنا ألهو بشعركِ, وأنتِ تقتربين وأنا أبتعد عن وجهكِ, تلهثين وأبتعد,...." لكن هل كان ثوب البطلة الشقراء طويلا أم قصيرا؟؟ عريضا أم ضيقا؟؟ بأكمام أم دون أكمام؟؟ ... لا جواب. شعرها كان طويلا بلون الذهب ولكن ما شكل تسريحته وما شكل الدبابيس والقراصات التي ترصعه... لا جواب. لماذا؟؟؟ لأن الثياب والأزياء وتسريحات الشعر جزء من العصر الضبابي عصر الحضارة. هكذا يصير الفضاء المشمس رديفا لعصر الفطرة والطبيعة. والفضاء الضبابي رديفا لعصر الحضارة. عصر "أعمدة الكهرباء التي أصبحت الآن خابية" .

والمقولة الثانية تتمثل بالتقابل بين المجتمع الطبقي والمجتمع اللاطبقي. في العصر المشمس كانت ألوان البشرة الإنسانية لا تعني أكثر من تناسق تشكيلي لما رسمته ريشة الطبيعة. هكذا يرتسم سواد بشرة البطل مقابل شقرة البطلة، كمظهر زخرفي يزين الحب وممارساته. يصرح البطل بذلك بعد وصف كنائي طويل لممارسة الحب التي حققها مع البطلة فيقول : " كم كان جميلا تلاقح اللونين الأبيض بالأسود" ثم يدخل العصر الضبابي بدخول الحارس مسرح الأحداث. ويبدأ ابتعاد الحبيب عن حبيبته: " وها نحن نفترق الآن كغريبين" وتتغير دلالة الأوان. فيصير السواد علامة على العبودية لا غير: " لم أكن أهلا لكِ لأني أسود ! فمكاني العبودية لا غير, لا يحق لي كما يحق للرجل الأبيض والأصفر والأحمر, أنا زنجي, أنا أسود, أنا عبد, أنا..."

ربما آن الأوان أن نجيب على السؤال الذي أجلنا الإجابة عنه: "أي طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟؟"

في ضوء ما تقدم نستطيع القول ان الفضاء المشمس يحيل على طفولة المجتمع الإنساني ألا وهو المجتمع الأمومي، مجتمع المشاعية الأولى. ويأتي دخول الحارس مسرح الأحداث علامة على الانقلاب الذكوري، وولادة المجتمع الطبقي، بما يتضمنه من قمع وعدوانية للحب وتقنينه وفق ضوابط جديدة.

هكذا تبرز مقولة ثالثة تحيل على ظهور الدولة ومؤسساتها القمعية ودورها في ترسيخ نظام العائلة البطريركية. فالحارس لم يكن وحده، وإنما كان مؤيدا من أولئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها" كناية عن الجيوش والشرطة وأجهزة القمع التي تحمي الطبقة الحاكمة، ومعها الأسرة البطريركية التي قتلت الحب في عصر طفولة الانسانية.

المقولة الرابعة تحيل على الوظيفة التي تؤديها القيم الأخلاقية في ترسيخ نظام العائلة البطريركية، التي كرست لقمع الحب ورغبات الجسد الفطرية، تلبية لرغبة الرجل المتسلط. يقول النص" هل تذكرين كلام والدك:

" الحب محرّم والعشق حرام..."

ووالدتكِ :

- " الحب جُرم..."

لقد تآمروا على قتلنا معا, عرفتُ بذلك ..."

والمقولة الخامسة تحيل على هيمنة التفكير الكهنوتي وتسخيره في خدمة الهيمنة الطبقية. نكتشف ذلك من خلال اعتماد منهج بيير زيما الذي وجد في دراسة اللهجات الجماعية الطريق الوحيد لشرح وظائف الأيديولوجيات في الرواية. هكذا تبرز اللهجة الكهنوتية على لسان الطبيب. وهو يقول:

"- الحمد لله, لقد كتب الله لكَ عمرا جديدا يا أيها الشاب الأسود, احمدهُ, لقد أعدناكَ من الموت ..."

نقرأ في عبارات الطبيب فلسفة تقترب كثيرا من الفكر المرجئ، الذي يوكل كل الأفعال الى الإرادة الإلهية نافيا دور الإنسان في فعل الخير أو الشر، ومن ثم يصور المظالم التي يوقعها الأقوياء على الضعفاء نعما يمنحها الله لعباده داعيا إياهم الى أن يحمدوا الله على ما أنعم عليهم. تلك





هي الأيديولوجيا السلطوية التي تبرر أفعال السلطة الحاكمة والتي كانت في نظر معلمي الماركسية أداة لتضليل الوعي وتزييفه.

لا ترد هذه الأيديولوجيا على لسان كاهن أو رجل دين, وإنما تأتي محمولة على شخصية الطبيب, لتقف في مقابل أيديولوجيا مضادة تأتي محمولة على شخصية البطل الراوي

وحين نعود الى خاتمة القصة سنجد البطل يتعرض للضرب على يد الفريق الطبي:" انهم يضربونني, كفوفا متتالية على وجهي, ويحكم, إنكم توجعونني, أني أحس بالوجع!

لم يكتفوا بالرصاص الذي اخترق جسدي, مُزق وسال دمي, غمرتني الدماء وامتلأت الأرض به, لقد كنتُ سعيدا بذلك, سعدتُ لأني أدركتُ أن دمي لم يكن أسودًا!

لماذا تنهالون عليّ ضربا؟ أرجوكم, فأنا لا أحتمل الألم, ما زلتُ مريضا بالعشق,"ونعلم أن الضرب من وظائف الشرطة وأجهزة القمع لا من وظائف الأطباء, ولعلنا تلمس في هذه التقنية علامة على تضافر الجهود وتداخل الوظائف من أجل تكريس النظام البطريركي فيؤدي الطبيب وظيفتي الكاهن والشرطي إضافة الى وظيفته, ولنتذكر ان انجلز قد أشار الى البنى الفوقية التي تشكل النظام السياسي الذي تقيمه الطبقة الظافرة وانعكاسها في عقول المشتركين بها وتطورها وصيرورتها نهجا من العقائد . لقد انتهى العمل بموت البطلة وبقاء البطل, وذلك كناية أخرى على تغييب المرأة الكلي في ظل المجتمع البطريركي, وتحولها إلى وسيلة لإشباع رغبات الفئة المتسلطة من المجتمع, يكشف ذلك المقطع الآتي :" أراكِ يا مُنية الروح, تقشرين برتقالة لغيري! عيناكِ معهُ, لكن أدركِ قصدكِ من كل هذه النظرات, إنها تعود لي. تقدمينها له وأعلم أنكِ تقصدينني. تطعمينهُ وتأكلين, الغصّة تمنعكِ من ابتلاعها. تخرجين, تتجهين اليّ ...."

من المعلوم أن قيام العائلة البطريركية قد اقترن بولادة ظواهر أخرى في مقدمتها ظهور الرق بوصفه نظاما يبيح للسيد ان يمارس الجنس مع ما يشاء من الجواري, وظهور مؤسسات البغاء بمختلف أشكالها الى جانب العائلة التي كثيرا ما يتم فيها الزواج دون أن يكون للمرأة رأي باختيار زوجها, وإن كان لها رأي فسيكون لاعتبارات بعيدة عن الحب, ذلك ما أشار إليه المقطع السابق, وما عناه موت البطلة,

ولكن بعد ما ماتت البطلة وبقي البطل حيا, هل شكل هذا البطل علامة على المجتمع الذكوري القائم؟ ... كلا , البطل هنا – كما في أغلب أبطال القصة النسائية – هو الحبيب الحلمي, الذي لا وجود له إلا في مخيلة المرأة, هو الرجل الكامن في رحم المجتمع الأمومي, غيبه الانقلاب الذكوري كما غيّب المرأة تماما.

صورة الاتصال الحميمي بينه وبين البطلة تحصل بالتصاقهما بصندوق عملاق: "أسندتكِ وظهركِ الى الصندوق العملاق, مليء بالحبات الصفراء " والصناديق - بحسب باشلار- " أدوات لحياتنا النفسية الخفية . وهي "ملأى بضجيج الذكريات الأخرس" . وهي "مساحة أليفة لأنها مساحة غير متاحة للجميع" . هكذا لم يكتف الراوي بالسؤال " هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟ " إشارة الى قدم الحدث, بل أسنده بالصندوق الذي يحيل على "ما لا تعيه الذاكرة من الزمن" . وبهذا يتأكد انتماء البطل الى الماضي البعيد. الماضي الذي اكتسب صورة أسطورية فصار يكتسي بريش ناصع ويطير في الهواء , "جسدي أصبح بخف ريشة, انني طائر محلق, أرتدي ريشا ناصع البياض, خذيني اليكِ حبيبتي, فأنا أقترب".

ما تناولته الصفحات السابقة قد شكل دراسة محايثة للنص , ويبقى أمامنا وضع النص في سياقه الاجتماعي والتاريخي وربطه بالذات المنتجة له, وهي بحسب المنهج التكويني تكون ذاتا عبر/ فردية- (Transindividuel) (جماعية) , تمتلك تطلعات وعواطف وأفكارا مشتركة بحكم ارتباطها بروابط اقتصادية واجتماعية مشتركة تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها, إن مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد تلك الجماعة يطلق عليها جولدمان مصطلح "رؤية العالم" التي يخلق بوساطتها المبدع عالما متخيلا تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة, فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية .

إن "رؤية العالم" قد تكونت لدى الذات المنتجة لهذا النص خلال النصف الثاني من القرن العشرين, حيث بلغ صراع أوجه على المستوى العالمي, بين المعسكر الرأسمالي والمعسكر الاشتراكي مصداقا للصراع الطبقي, وبين الحضارة الغربية المتطورة والحضارة الشرقية المتخلفة مصداقا على الصراع بين الحضارة والفطرة, وقد أدت تلك





الأوضاع الى انتشار الفكر الاشتراكي، والوعي العميق بمشكلات المرأة عبر التاريخ، وتكون النظرة الشمولية العلمية في إدراك تلك المشكلات، على كل المستويات التي كشفتها الدراسة المحايثة، من هنا فإن المقولات الآنف ذكرها جاءت انعكاسا لهذا الوعي وتكريسا له، ولما كانت الأيديولوجيا المهيمنة على الذات المنتجة للنص تقر بأن تلك المرحلة كانت مرحلة انهيار الامبريالية وانتصار الاشتراكية، كان الأمل يملأ الذات المنتجة في حتمية حصول التغيير وضرورة النضال من أجل ذلك، من هنا كان أصرار البطل كبيرا على مقاومة الأعداء، يتجسد ذلك بقول الراوي: " لن أدعهم يطلقون النار عليكِ مرة أخرى" وقوله : " سنلتقي بعيدا عن الجميع، سأحميكِ هذه المرة، لن أستسلم للرصاص كما استسلمتُ سابقا !".

وحين نعود الى موضوعة الفضاء، وعلاقتها بالتأويلات السابقة، تتأكد صحة التأويلات المذكورة من خلال ارتباط الجمال الأنثوي بالشمس، يقول الراوي. " ربما بحثتِ عني! لكنكِ ربما كنتِ تبحثين عن الشمس كي تعيد صفرة شعركِ إليكِ!" هكذا تبرز وجهة نظر الراوي متضمنة الأمل في عودة العصر المشمس ثانية.

كانت تلك الأفكار تعبر عن الوعي القائم لدى الذات المنتجة للنص، وهنا لا بد لنا أن نتذكر أن جولدمان قد قسم الوعي الذي تتأسس عليه "رؤية العالم" على قسمين: الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول هو الإحساس بظرفية واحدة تجمع بين أفراد الجماعة، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، بينما يكون الثاني تصورا لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود . إن فكرة الوعي الممكن قد تأسست لدى جولدمان بناء على واقع الأدب في مرحلة الحداثة، لكن حين دخل العالم عصرا جديدا، بعد ظهور البيروسترويكا ، كان لابد للوعي الممكن أن يأخذ صورة جديدة، فوجهة نظر الراوي الذي ينتمي الى مرحلة الحداثة، والتي تضمنت الأمل في عودة العصر المشمس ثانية، تقمعها مقصلة البيروسترويكا، فتحل محلها وجهة نظر المؤلفة التي تتمي الى مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتضمن اليأس من عودة العصر القديم، تشير الى ذلك الجمل الآتية: " أصبحت خطواتكِ بطيئة! أين تذهبين، إليّ ؟ لا أعتقد! فقد دخلتِ مكانا مهجورا، يشبه القبر."

إن هذا التحول في وجهة نظر الراوي، يتضمن تعبيرا عن تحول أيديولوجي عميق، في وجهة نظر المؤلفة ومن ثم وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة للنص، تمخضت عن ظهور البيروسترويكا على المستوى الأيديولوجي، ثم قيام النظام العالمي الجديد، من هنا كان تحول وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة من حتمية انتصار الاشتراكية وقيام مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته الى حتمية بقاء المجتمع الطبقي المرتبط بالهيمنة الذكورية وازدياده قهرا واضطهادا.،

ولعل دراسة المستويات الأخرى للنص ستكشف اصطراع وجهات النظر بشكل أدق.

الهوامش

ينظر : فضاء المسرح: ٧٥.

ينظر : : بنية الشكل الروائي: ٢٩ .

حاشية على اسم الوردة : امبرتو إيكو : ت سعيد بنكراد : وزارة الثقافة المغربية : منشور ات علامات : ٢٠٠٧: ١٨.

ينظر : ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبد الوهاب: دار الشؤون الثقافية: بغداد: ١٩٩٥: ٩.

ينظر : مختارات :٤ : (رسالة أنجلس إلى يوسف بلوخ في ١٨٩٥) : ماركس – أنجلز :دار التقدم – موسكو ١٩٧٠: ١٧١ – ١٧٢ .

جماليات المكان:١١١.

نفسه:١١٢ .

نفسه : ١١.

جماليات المكان:١١٧.

ينظر : دراسات في النقد الحديث: فصل (سوسيولوجية الأدب)، كما ينظر : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر:

٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) : ٢٦ – ٢٧ .

ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) : ٧ – ٢٢ .

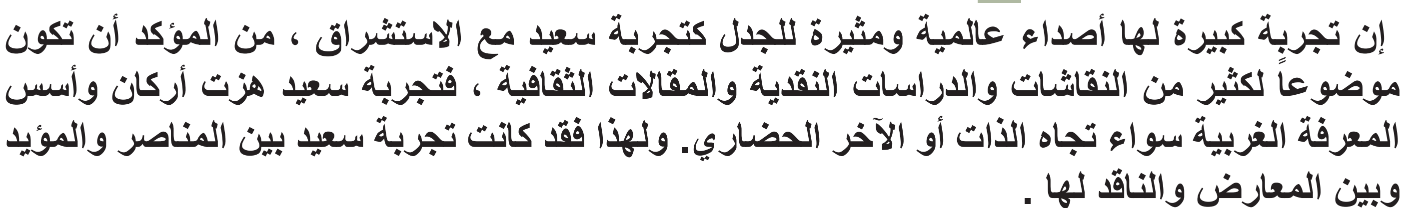
ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر : ٣٩ – ٤٠ .





مفهوم الاستشراق عند أدوارد سعيد وأثره في (النقد الثقافي)

أ.د. سمير الخليل
كلية الآداب – الجامعة المستنصرية



إن تجربة كبيرة لها أصداء عالمية ومثيرة للجدل كتجربة سعيد مع الاستشراق ، من المؤكد أن تكون موضوعاً لكثير من النقاشات والدراسات النقدية والمقالات الثقافية ، فتجربة سعيد هزت أركان وأسس المعرفة الغربية سواء تجاه الذات أو الآخر الحضاري. ولهذا فقد كانت تجربة سعيد بين المناصر والمؤيد وبين المعارض والناقد لها .

إنْ أغلب الأعمال التي قدمها إدوارد سعيد والتي عالج فيها موضوعات تدور حول الاستشراق ومتعلقاته المعرفية والثقافية كـ (الاستشراق ، والثقافة والإمبريالية ، والعالم والنص والناقد ، وتغطية الإسلام) تعدّ أعمالاً مهمة ومركزية في تأسيس ونشر رؤية نقدية حديثة تقول بأثر العوامل الخارجية على (النص) كالثقافة ، والنزوع النفسية ، والتوجهات السياسية ، وحتى الأحداث الطارئة على الساحة الدولية وآثارها وانعكاساتها. "أن الأدب في وضعه الإبداعي (شعر ، قصة ، رواية ، مسرحية ، الخ) تجربة فردية من حيث الشكل والمظهر ، ولكنها تجربة جماعية في العمق ، لأن الفرح والمعاناة والحياة بصفة عامة لا يأتين إلا داخل هذا الإطار الإنساني الذي تميزه العلاقات الإنسانية بما يقودها من معتقدات وطقوس وما ينتج عنها من مشاعر وأفكار" .

يبدو أن النقد العنيف الذي ساقه سعيد في كتاب "الاستشراق" قد انصبّ على الخطاب الاستشراقي لكونه قد مارس عملية خطرة في تحويل "الشرق" من كينونة تاريخية وثقافية إلى مجرد "ظاهرة نصيّة" . وذلك لأن قيمة أي تقرير عن الشرق ، كما يكتب إدوارد سعيد ، لا تتأتى من "الشرق" ذاته ، بل على العكس ، أي من خلال إقصاء "الشرق" ، الوجود الحقيقي ، وإزاحته إلى شئ نافل ولا وجود له إلا في نصوص غرائبية تؤسس لتمثيلات هذا الشرق في المتخيّل الغربي الذي يعتمد في عملية التمثيل (تعديل) على مؤسسات وتقاليد وأعراف ونظم وترميز للفهم متفقٌ عليها من أجل تحقيق غايات حضارية وثقافية وسياسية مُحددة . وبما اننا في زماننا المعاصر نشهد تطوراً متسارعاً للعلاقات بين الشرق ، خصوصاً الشرق العربي والاسلامي ، وبين الغرب بصورة عامة ، خصوصاً بعد تطور الإتصالات والمواصلات ، وتحكم هذه العلاقات الكثير من التقاليد والنظم الثقافية والسياسية ، كان للاستشراق وأصدائه على كل من الطرفين أثره وتجلياته .

لهذا ولأسباب عديدة أخرى تعدّ كتابات سعيد (الاستشراق ، والثقافة والإمبريالية ، وتغطية الإسلام) قد صدرت في مرحلتين مهمتين من تاريخ تلك العلاقات . مرحلتان لهما سمات الهيمنة الغربية على المستوى السياسي والثقافي وحتى الاقتصادي ، فترة نهايات السبعينيات ومطلع الثمانينيات التي شهدت التحولات السياسية الكبيرة وخصوصاً بعد ما رسخت أسرائيل دورها ومكانتها السياسية والعسكرية بين ظهراني العالمين العربي والإسلامي ، ودور الغرب في دعمها ، وفترة التسعينيات ومجيء الولايات المتحدة الأميركية بأساطيلها العسكرية في المنطقة واعتمادها لسياسات جديدة ولخطاب جديد يحمل شعارات الديمقراطية ونشر الحريات ، ومكافحة الأرهاب .... وخطاب كخطاب إدوارد سعيد النقدي الذي نشهدهُ في أعماله المذكورة ، كان فعلاً خطاب المرحلة ، وما هو إلاّ شكل من تشكلات المقاومة ، وصحوة وصرخة ثقافية ، إن صح التعبير ، ظهرت وخرجت داخل أقنية النظام الأكاديمي والثقافي لأكبر أمبراطورية غربية مؤثرة في الزمن المعاصر . حتى تردد صدى تلك الصرخة واصلاً إلى جميع أصقاع العالم تقريباً ، حيث أنتجت رؤى جديدة للعالم ، رؤى أعادت النظر في النصوص التاريخية والثقافية ومجمل المسلمات المعرفية ، التي رسمت طبيعة العلاقات بين الغرب والآخرين ، بل أعادت



النظر حتى على مستوى النظر إلى الذات في الوعي الغربي أو الشرقي على حدٍ سواء.

كانت أعمال إدوارد سعيد وخصوصاً تلك المتعلقة بنقد الاستشراق* ، نقلة أبستمولوجية نوعية في مجال الثقافة الإنسانية العامة ، وساهمت بشكل كبير وفاعل في تأسيس وتدعيم الأطر العامة لرؤية نقدية باتت تسمى (النقد الثقافي) .

خطا هذا النقد خطواته الأولى في الغرب ، خصوصاً في الجامعات الأكاديمية الأميركية ، إذ أفاد من نظريات معرفية عديدة في مقدمتها نظرية الأدب والماركسية ، والنظرية الإجتماعية ... كما يوضح ذلك الناقد (آرثر أيزابرجر) في كتابه "النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية" صدر ١٩٩٥ م وعرض لهذا النقد . وبما أن أصول أو السند المعرفي لهذا النقد يجع إلى البنيوية والماركسية ، فهو يُعتبر حدثاً ثقافياً سياسياً في الآن نفسه .

و(للنقد الثقافي) في العالم العربي ، مفاهيم متعددة ولكنها متقاربه إلى حدٍ بعيد في محصلاتها النهائية ، فمنهم من يُسميه بـ"النقد الحضاري" كما



ادورد سعيد

فعل هشام شرابي الكاتب الفلسطيني . ولنأخذ بالمفهوم الذي يقول به الناقد السعودي عبد الله الغُذامي ، الذي يُعتبر أحد رواد هذا النقد في العالم العربي ، ومن الداعين له بشده ، إذ يقول "إن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي ، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي ، وما هو كذلك سواء بسواء ، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي . وهو لذا معني بكشف لا الجمالي ، كما هو شأن النقد الأدبي ، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي – الجمالي" ، أي أنه يتجاوز المعاني الظاهرية والجمالية للنصوص ، والذهاب إلى ما يخفيه النص من دلالات تتعلق بالتاريخ والثقافة والمجتمع ، والإنشغالات السياسية وغيرها ، وكذلك يتناول خلفيات منتجي هذه النصوص الثقافية والسياسية ، وحتى تتبع ميولهم ونزعاتهم النفسية.

إن التحرر من هيمنة اللغوي ، بمفهومه البلاغي – الجمالي الضيق ، هو تحرر من النسق وإكراهاته والحدّ من سلطته ذات الهيمنة المتحكمة في الناقد ، التي توجه ذوقه وأحكامه ومقارباته . فالنقد الثقافي يحول (القارئ – الناقد) من مجرد صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق المغلقة وتوجه حركتها ، إلى عناصر فاعلة ومنتجة وفاحصة لكل نص وفق انضباطات منهجية صارمة , ولا يمكن تحقيق هذا دون الانتباه إلى ما يسميه الغذامي بـ"المؤلف المزدوج" ، والازدواج يكون بين المؤلف المعهود (الكاتب) ، والمؤلف الآخر ، وهو الأخطر ، أي الثقافة ذاتها ، أو ما يسمى بـ"المؤلف المضْمر"وهو المؤلف النسقي وفق نظرية النقد الثقافي ، فهو حاضر في لا وعي المؤلف المعهود ، يمارس كل أشكال التحكم والهيمنة والتوجيه .

يقوم هذا النوع من النقد بربط الأدب مع باقي العلوم الإنسانية ، كالتاريخ ، وعلم الإجتماع ، وعلم النفس ، والفلسفة ، وغيرها من العلوم التي تجد لها حضوراً واضحاً في النتاجات الأدبية خصوصاً كالتي نشهدها في الروايات وأدب الرحلات مثلاً . لذا فهذا النقد ، ليؤدي دوره في معالجة النصوص ، نجده يحتاج إلى أكثر من منهج وأكثر من نظرية.

يضيف الغذامي " أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائماً السعي لكشف هذا البُعد الجمالي ، مما جعل "الجمال" منتجاً بلاغياً محتكراً ، وصار للجمالي شرط مؤسساتي ، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم . وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب ، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع" . ويرى الغذامي أن الأغنية الشبابية أو اللغة الإعلامية بما فيها الصحافة والسينما والبرامج التلفزيونية ، باتت مؤثرة في المجتمع وثقافته أكثر من قصيدة يكتبها أو يقولها أدونيس أو غيره من الشعراء ، بذل النقد جهده فيه ، غافلاً عن الخطابات الفاعلة لمجرد أنها ليست مما يحسب في حساب "الراقي" ، كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية .

النقد الثقافي يميز ويفرق بين جمالية النصوص وقيمتها الأدبية ، وبين خلفيات تلك النصوص الثقافية التي تؤثر في قيمتها الإنسانية ، أو قيمة كاتبها ، أي عدم إهمال دور الكاتب ، وهو بذلك يُسخف مقولة "النصية" أو مقولة "موت المؤلف" ويعمل بضدية كاملة معها (من هذا الجانب).

فكما ينقل لنا سعيد "أن مؤرخي الأدب العالميين ، عندما يدرسون على سبيل المثال شاعر القرن السادس عشر "إدموند سبنسر" ، فهم لا يربطون بين خططه المتعطشة للدماء (المتعلقة بمصير أيرلندا) ، حيث تصّور تلك الخطط جيشاً بريطانياً يبيد عملياً السكان الأصليين ، وبين إنجازاته الشعرية العظيمة ، أو تاريخ الحكم البريطاني لإيرلندا" . ونستطيع أن نفهم من ذلك أن هولاء النقاد

"الأدبيون" لا يعنيهم لا من قريب ولا من بعيد ، العلاقة التي تربط شعر سبنسر وبين خططه "المتعطشه للدماء أو المسوغة لإحتلال إيرلندا". بل جل ما يعنيهم هو الأبعاد الجمالية والبلاغية لنص سبنسر الشعري ، وهذا ما يرفضه سعيد ومنهجيته النقدية.

ويفعّل هذا النوع من النقد ، الدور النسوي في العملية الثقافية والنقدية في العالم المعاصر ، فظهرت تيارات نقدية حديثة ضمن هذا الإطار ، منها النقد النسوي ، أو النقد الأنثوي* . وبما إننا بصدد الكلام على النقد الثقافي وتجربة إدوارد سعيد مع الاستشراق الذي أهتم به في أكثر من كتاب له ، يجب الإلتفات إلى شئ مهم حاول سعيد أن يبينه في أغلب أعماله ، وهو دور المثقف . فالمثقف عندما يكون ناقداً أو كاتباً أو أكاديمياً أو أنثروبولوجياً ، مستشرقاً كان أو لم يكن ، عليه أن يتحرر من كل مسبقاته الثقافية والمفهومية ليكون موضوعياً في طرحه". فإن أحدى مهمات المثقف هي بذل الجهد لتهشيم الآراء المقولية والمقولات التصغيرية ، التي تُحد كثيراً من الفكر الإنساني والأتصال الفكري" ، وان انتماء مثقف ما إلى مؤسسات أكاديمية ، أو دينية ، أو نقابية ، لا يعني بذلك أن يتبنى توجهات تلك المؤسسات الفكرية والمفهومية حول المواضيع المهمة في العالم المعاصر ، فسلطة المؤسسات الإجتماعية مثلاً ، أو الحكومية يجب أن لا تحد من حرية المثقف في قول الحقيقة ، ولا يجامل فيها ، خوفاً على أجره منها مثلاً أو على موقعه فيها . بل عليه أن لا يجامل حتى توجهات ورغبات جمهوره الذي ينتظر كتبه أو مقالاته . لهذا يرى سعيد أن دور المثقف ليس سهلاً أبداً ، فهو في أغلب الأحيان بين خيارين ، الأول : أن يكون مستقلاً ، وبذلك يكون حراً أكثر في حركته ومعارضته الثقافية للواقع والقوالب والأنساق الثقافية الرائجة والمدعومة من قبل المؤسسات ذات السلطة والقوة في مجتمع ما ، ولكنه بذلك سيكون منعزلاً نوعاً ما ، وأضعف حالاً في مواجهة تلك المؤسسات ذات القوة والهيمنة . والثاني : أن يكون منحازاً بفكره ونتاجه ، وبذلك يفقد رسالته التي من المفترض أن تكون أمانة علمية وأخلاقية في عنقه .

إذ يحمل المثقف أو الناقد في هذا المجال مسؤولية علمية وأخلاقية لتأدية رسالة إنسانية عامة ، وبذل الجهود وحتى التضحيات في سبيل تلك الرسالة ، وعدم الإنحياز للسلطة أو للمؤسسات الإجتماعية أو البيروقراطية المهيمنة او الأكاديمية تلك الرسالة تتضمن في أعماقها



الشاعر الايرلندي ادموند سبنتسر

عملية "مقاومة" مقاومة للهيمنة الثقافية والامبريالية والسرديات المكتوبة باللغات المهيمنة كما يُعَبر . ومن جانب آخر يتميز هذا النقد الذي يؤسس له سعيد والذي غالباً ما يسميه (النقد الدنيوي) أو (النقد المدني) (يقصد سعيد من النقد الدنيوي بأن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها مادية ، أي منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع ، بأختصار أنها موجوده في العالم الدنيوي. والنقد يجب أن يتناولها من هذا الجانب لا من جانب الرؤى الدينية والماورائية) فهو بذلك يعارض بشكل قوي التخصص الجامد للنقد ، بمعنى وتبعاً لسعيد ، أن المشكلة الحقيقية في عجز النقاد عن خلق أي اختلاف في العالم تكمن في فخ التخصص "عبادة الخبرة الاحترافية" ، التي تجعل نشاطهم هامشياً بالنسبة للإهتمامات السياسية في المجتمعات المعاصرة ، إذ أن التعقيد المتزايد وحتى المنهج المحدود للنظرية النقدية المعاصرة أدى بها إلى أن تفقد ما تقوله للمجتمع الذي ظهرت فيه . فالجمود الذي يلف النظرية النقدية التقليدية هو ما يُعارضه النقد الثقافي بقوة ، لهذا فالنقد ليس علماً ، بل هو فعلٌ له أنشغال سياسي واجتماعي ، وقد يكون مفارقاً أو متناقضاً أحياناً ، ولكن المهم أنه لا يتصلب في يقينيات جامدة .

يعالج النقد الثقافي لا النصوص وحسب بل كذلك الظواهر الثقافية التي تطفو في المجتمعات

كالموضات والانتاج الاعلامي والسينمائي أو ما يطلق عليه حديثاً بالثقافة البصرية والمسموعة وغيرها . والنظر في خلفياتها الأيديولوجية وأبعادها على المستويات كافة . فالمراكز البحثية والمؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام ومؤسساته وصحافيوه تعدّ في الزمن الراهن تجلياً من تجليات الاستشراق الحديث فينبغي على النقد الثقافي أن يرصد ويعالج جميع ما يصدر عن تلك المراكز . وما تنتجه وسائل الإعلام من سينما وبرامج تلفزيونية ثقافية أو إخبارية بل يعالج أيضاً وبالاهتمام نفسه ما يُنتج في الشرق العربي والاسلامي من كتابات ومقالات . ونظريات . وما تنتجه وسائل الإعلام العربية والإسلامية الحديثة . بل حتى ما تنتجه المؤسسات من المراكز الدينية .

لذا فإننا عندما نقرأ تجربة إدوارد سعيد مع الاستشراق وخصوصاً كتبه من قبيل (الاستشراق . والثقافة والإمبريالية . وتغطية الإسلام . وصور المثقف) . فإننا بازاء نتاج لم يفضح النتاج الاستشراقي وحسب . بل ساهم وأسس بجدارة لهذا النوع من النقد الموسوعاتي . الذي تحتاج اليه أي ثقافة أو حضارة معاصرة لتتمكن من وضع أسس منهجية ومعرفية تحصن بها ثقافتها وتتسلح بهذه النظرة الثرية والمتنوعة في المجال الثقافي والحضاري . بل أسهم هذا الخطاب النقدي الثقافي في خلق إمكانيات ورؤى وقراءات جديدة للتاريخ . ودفع مفكري وأدباء "العالم الثالث" أن يخلقوا آدابهم الخاصة وتواريخهم الخاصة . أن يصبحوا قراء وناقدين متمرسين للنتاج الغربي سواء أكان نصوصاً أو خطابات . أو ممارسات ثقافية أو سياسية ـ لهذا يجب قراءة نتاج إدوارد سعيد وتجربته مع الاستشراق قراءة متأملة للإحاطة بكل إبعادها الفكرية والمعرفية . فما أحوجنا اليوم لمثل هذا النوع من النقد لمعالجة الكثير من الظواهر الأدبية والسياسية والثقافية وحتى الدينية التي تعصف بالعالمين العربي والإسلامي . كتلك المتعلقة بالإنتاج الأدبي الحداثي وما تخلله من نزعات وجودية والحادية وأفكار متطرفة وغيرها . وما نشهده أيضاً من خطابات شوفينية ومذهبية متطرفة تصل أحياناً لإلغاء الآخر الذي يعيش ضمن الدين والوطن الواحد . وتكفيره عقائدياً أو إلغائه سياسياً . ويصل الأمر أحياناً إلى الحكم بعدم أهليته في الحياة ويجب إلغاء وجوده فيها نهائياً . وكذلك الصراع السياسي والفكري والمعرفي بيننا وبين الصهيونية ومظاهر الإمبريالية الحديثة . وغزو الثقافة الغربية لمجتمعاتنا عبر مختلف الوسائل . وأثر ذلك على طبيعة العلاقات وتشكلاتها بين العالمين العربي والإسلامي وبين الغرب . ولا سيما بعد أحداث ١١ أيلول وما أعقبها من تداعيات أعادت إلى الواجهة مظاهر الصراع أو التصادم الفكري والديني بين الغرب والشرق الإسلامي والعربي . وتنامي ظهور الكتب والمقالات والبرامج التلفزيونية التي بدأت تكرر الثنائيات الضدية الاستشراقية ذاتها التي تتكلم عن شرق وإسلام إرهابيين . وغرب متحضر . وحتمية وقوع التصادم بين الحضارات على أثر هذا التفاوت والإختلاف الجوهري بين الثقافات والحضارات الإنسانية كما يدعي صامويل هنتغتون وأمثاله . وعلى كل حال بعد ما اتضح لنا أثر إدوارد سعيد في بلوره معالم هذا النوع من النقد . نفترض تجاوزنا لكل ما قلناه في الفقرات السابقة عن هذا النقد وأصوله الغربية والأسهامات السعيدية فيه . نرى أن النقد الثقافي هو ممارسة معرفية ثقافية تستعين بمناهج متعددة . أو لنقل لا تأبه كثيراً بمسألة المناهج النقدية التقليدية والحديثة وأطرها المحددة . لنقد ظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو نصاً أدبياً أو ثقافياً أو فنياً أياً كان نوعه . فحين يسعى المرء إلى نقد كتاب ككتاب (الاستشراق) العصي عن التصنيف . أو نقد مقالة صحيفة تتناول مسألة ثقافية أو سياسية معاصرة . فماذا نسمي هذا النقد ؟ من المؤكد أن لا نسميه نقداً أدبياً . مثل هذه التسمية أو الوصف لا يطابق هذا النوع من النقد . إذاً فمقدمات النقد الثقافي سبق وأن مورست كثيراً في الحياة الثقافية والمجتمعية وسمّاها بعضهم الدراسات الثقافية حتى قبل أن يظهر هذا المصطلح (النقد الثقافي) سواء في الغرب أو الشرق . ولكن للغرب الأسبقية في تشخيصه وإعطائه هذه التسمية . وفي توضيح بعض سماته المعرفية والمنهجية .

النقد الحضاري (الدنيوي) أو (المدني) :

عُرف عن دوارد سعيد الانفعال عندما يرد على نقاده . وأحياناً يطلق الشتائم اللا أكاديمية كما يروي لنا برنارد لويس . ونحن هنا لسنا بصدد التبرير لشتائم سعيد . ولكن في الوقت نفسه قد يكون الرجل معذوراً لما يجده أحياناً من سوء فهم لما يكتب . فعندما يطالع المرء مجمل أو بعض الانتقادات التي وجهت إليه . فإنه يجد دون أدنى شك سيلاً من الانتقادات تثير الدهشة والاستغراب . فلو نظرنا للنقد الذي وجهه البعض لسعيد فيما يخص نقده الثقافي أو ما بعد الكولونيالي . الذي يحرص سعيد على العامل الدنيوي فيه وسمّى هذا النقد أحياناً "النقد





الدنيوي" ، والذي عالج به الكثير من الروايات والسرديات الاستشراقية الغربية . لنأخذ على سبيل المثال ، النقد الذي وجهه الكاتب المغربي إسماعيل العثماني ، في مقالته المنشورة على الشبكة العنكبوتية "إدوارد سعيد" بين النقد الديني والنقد العلماني" . فالرجل وبحسن نية بالتأكيد ، ينتقد سعيد ، وسمّى نقده "العلماني" وبسوء فهم كبير لما قصده سعيد ، راح الرجل ينتقد هذا الأمر ويعده اقصاءً للرؤيا الدينية من الممارسة النقدية ، وإن على الناقد أن لا ينفصل عن مزاجه الروحاني ونسبه الفكري ... الخ . ولا نعرف كيف نصنف هذا الكلام وهذه القراءة ، والرجل معذور في حال كان هذا ما فهمه من سعيد ومن نقده الدنيوي . وبحسب فهمنا ، ابتداءً ، فادوارد سعيد لم يسمِ هذا النقد بـ"العلماني" أبداً ، بل "النقد الدنيوي" . وكان قصده منه وباختصار شديد هو التالي : يرى سعيد "أن النصوص دنيوية ، وهي أحداث إلى حد ما ، وهي فوق كل ذلك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية ، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي أحتلت مكانها فيها وفسرتها ، حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله" ، أي أنها أحداث تحدث في زمنٍ ومكان دنيويين ، في لحظات معينة وظرفية من التاريخ ، وهي جزء من نشاط المجتمع البشري ، احتلت مكاناً ما في التاريخ ووصفت احداثاً وفسرتها بطريقة بيّنه أو خفيّة في بنياتها السردية ، وإنها (أي النصوص) لها طرق في الوجود بحيث أنها في أسمى شكل لها تبقى دائما فريسة الوقوع في شرك الظرف ، الزمان والمكان _ لذا يرى سعيد ، بما إنها تحدث في الدنيا ، إذاً فهي دنيوية . أي أن أي نص أدبي مثلاً فهو في الغالب مثقلاً بطريقة ما "بمناسبته" ، أي بالوقائع التجريبية التي انبثق عنها ، فكل تفسيرٍ لمعنى ما فيها أُحيل الى "سحري وباطني وما الى ذلك ، فتكون النتيجة غالباً الوصول إلى"اللا معنى" وما هو مرفوض عن سعيد . إذ يتساءل سعيد أليس هناك طريقة للصراع مع مشكلات اللغة الأدبية إلا عن طريق بترها عن المشكلات اليومية الدنيوية الأكثر إلحاحاً ؟ . والمعنى الذي يريده سعيد أن النصوص هي انفعالات الكاتب مع المحيط ومع الذات ومع التاريخ والثقافة والسياسة ... الخ من الأمور التي تقع ضمن الحياة الدنيا. فهي بعد كل شئ "دنيوية" لها مشاكلها وانفعالاتها ، فالوصف الذي يصف المراة أو الطبيعة أو الأحداث الموجوده في الروايات كلها أمور دنيوية. فسعيد ينظر إلى النصوص بمنظور له انشغالاته المتعلقة بالواقع المعيش وتحدياته ، لا



الكاتب المغربي اسماعيل العثماني

بمنظور روحاني قد يساء أستخدامه للهروب من إيجاد معان تنفع الناس في حيواتهم . ومن هذا المنطلق يرى سعيد أن على النقد أن يكون دنيوياً وبالتالي مقاوماً في الوقت نفسه ، بمعنى أن يكون متحرراً من التفسيرات الباطنية الميتافيزيقية التي قد تكون عائقاً أمام نقد بناء نافع في الحياة الدنيوية للمجتمعات ، أو ما يسعى إلى تقديم مقاربات واقعية . ويكون مقاوماً لصنميات مستحدثة قد تكون ضاغطة بشكل ما على أحكام الناقد ، فيكون مقاوماً لكل أشكال الهيمنة والطغيان والظلم ، وهذا نافعٌ أيضاً في نقد ما يمكن أن يتخلل النصوص الدينية من خرافات وأساطير ، قد تكون مسيئة للدين نفسه بكل تأكيد . فسعيد يدعو الناقد للتحرر مما أسماه القرابة والتقرب ، ويعني بالقرابة : هي الثقافة التي ينتمي لها الناقد بالولادة والانتماء القومي والمهني ، ويقصد بالتقرب : هي الطريقة التي يكتسبها النقاد من خلال التقرب من القناعات الاجتماعية السائدة والقناعات السياسية والظروف الاقتصادية والتاريخية والميول الشخصية . إذ تنشأ روابط طبيعية وأشكال سلطوية طبيعية – أي ما مضمونه الطاعة والخوف والحب والاحترام وتصارع المؤسسات – فإن صلة التقرب تحيل هذه الروابط شكلاً من أشكال العلاقة الشخصية – كالوعي المهني والزمالة

الجامعية والاحترام المهني وهيمنة الثقافة السائدة . عموماً أن مسألة علمانية سعيد ليست بالضرورة أن نفهم منها أنها معادية لكل ما هو ديني ، وبحسب قراءتنا لشخصية إدوارد سعيد ، فإننا لم نجد سعيداً في أي من كتاباته أو مقابلاته ما يشير إلى عداء أو رفض صريح للدين ، ولكنه بما أنه رجل ليبرالي ، وهذا مرجح كثيراً ، قد يكون يؤمن بالحرية المطلقة للفرد ، كي يكتشف الحقيقة بنفسه ويتعامل معها بحسب فهمه لها ، لا بحسب ما يمليه عليه الآخرون . وعندما تساءلنا عن أصل هذا التوجه عند سعيد (أي اعتماده النقد الدنيوي) ، فوجدنا الجواب عند جيان باتستيتا فيكو الفيلسوف الايطالي ، إذ كان فيكو يميز بين التاريخ الذي سمّاه "التاريخ الدنيوي" ، وبين "التاريخ المقدس" ، أي ذلك الذي يكتبه اليهود والمسيحيون والذي يفسر الأحداث التاريخية على أسس لاهوتية ميتافيزيقية ، غالباً ما تكون تخيلية لا أساس علمي لها .

هناك سوء فهم آخر ، يتعلق بالاختلاف في فهم معنى مفهوم الاستشراق الذي يتبناه سعيد وبين المفهوم الذي يتبناه منتقدي سعيد ، فسعيد يربط بشكل وبآخر أو يدمج النتاج الاستشراقي الاكاديمي الصرف ، وبين النتاج الأدبي كالرواية الانكليزية على سبيل المثال ، وهذا لا يعيب عمل سعيد أبداً ، إلا من ناحية إهماله الفصل بين أعمال مستشرقين وبين أثر الاستشراق على الرواية الانكليزية مثلاً ، وهذا الأمر استغله لويس وأمثاله ليدعو إلى أن سعيداً قد خلط بين الاستشراق الأكاديمي وبين غيره . في حين أن سعيداً أجمالاً ومن خلال قراءتنا يعتبر أن الكاتب والراوي يأخذ دور المستشرق عندما يعالج موضوعاً ما يتعلق بالشرق . فهو يخلق ويصف شرقه الخاص ، ويعبر عن ما يمثل الشرق بما عرفه وخبره سواء عن طريق مشاهداته الشخصية أو من كتب الرحالة وغيرهم ، كما فعلت الروائية البريطانية جورج إليوت* التي لم تطأ قدماها الشرق أبداً . لهذا فهو يعتبرهم ، حسب ما نفهم ، أن هؤلاء الكتّاب والروائيين مستشرقون بكل ما للكلمة من معنى ، أو مستشرقون بالوكالة كما هو حال إليوت. وهذا من الناحية العلمية صحيح إلى حد بعيد.

هوامش البحث :

إدوارد سعيد بين النقد الديني والنقد العلماني ، اسماعيل العثماني ، مجلة فكر ونقده ، تعريب فخري صالح ، الدار البيضاء ، دار النشر المغربية ، العدد ٣ ، ديسمبر ١٩٩٩ : ٣٩.

* يمكن للقارئ الذي يطالع كتب إدوارد سعيد المذكورة أن يلحظ بأن أغلبها قد تناول الاستشراق أو أحد مظاهره من حين إلى آخر ، فمثلاً كتاب (تغطية الإسلام) يمثل تكملة لكتاب (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية) ، وركز فيه على نظرة الغرب إلى العالم الإسلامي وكيف تم تغطيته والأحداث التي تقع فيه ، عبر الدراسات الأكاديمية الاستشراقية ، والتغطية الأخبارية والإعلامية.

ينظر الوعي المحلق ، يحيى بن الوليد ، رؤية للنشر – القاهرة ٢٠١٠ : ٣١٧ . وينظر : النقد الثقافي ، ايزابرجر ترجمة وفاء ابراهيم ، المجلس الأعلى للفنون – مصر ٢٠٠٣.

ينظر (م . ن) : ٣١٨.

النقد الثقافي ، عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٥ : ٨٣-٨٤.

ينظر النقد الثقافي مدخلاً للوحدة والتأليف ، نقد الثقافة والنسق ، محمد همام ، دراسة منشورة على الشبكة العنكبوتية ، (الملتقى للإبداع الفكري) ، ١٨http\\www.almultaka.net\= id&v٢٥ =showMaqal.php?cat

النقد الثقافي ، المصدر السابق : ١٥.

ينظر المصدر نفسه : ١٦.

الثقافة والامبريالية ، ادوارد سعيد ، تعريب كمال أبو ديب ، دار الآداب – بيروت ط٣ ، ٢٠٠٤ : ٧٨.

* هناك من يميز بين النقد النسوي وبين النقد الأنثوي ، فيعتبر أن النقد النسوي الذي يدافع عن حقوق المرأة ودورها في المجتمع من الممكن أن يكتب فيه ويمارسه الرجال المناصرون لقضايا المرأة ، أما النقد الأنثوي فهو نقد يمارس من قبل العنصر الأنثوي فقط ، أي لا يمارس الرجال هذا النوع من النقد.

صور المثقف ، إدوارد سعيد ، تعريب ، غسان غصن ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٩٦ : ١٣.

ينظر (م . ن) : ٣٧.

ينظر إدوارد سعيد ناقد الاستشراق ، خالد سعيد ، مركز الحضارة للتنمية – بيروت ٢٠١١ : ١٦١.

إدوارد سعيد مفارقة الهوية ، بيل أشكروفت وآخرون ، تعريب سهيل نجم ، نينوى للدراسات والنشر – دمشق ، ٢٠٠٢ :٢٤.

(م . ن) : ٤٦.

ينظر الاستشراق بين دعاته ومعارضيه ، محمد أركون وآخرون ، تعريب : هاشم صالح ، دار الساقي – بيروت ، ط ٢ : ١٧٥.

مقال إدوارد سعيد بين النقد الديني والنقد العلماني ، شبكة النت .

النص والعالم والناقد ، إدوارد سعيد ، تعريب عبد الكريم محفوظ ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٠ : ٨.

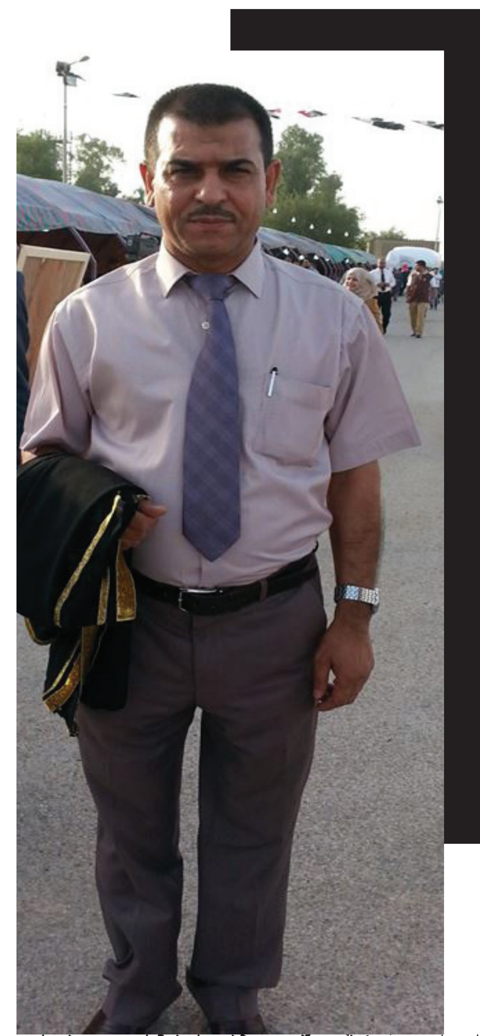
ينظر (م . ن) : ٤١.

ينظر العالم والنص والناقد ، مصدر سابق : ٢٥-٣٠.

ينظر التاريخ وكيف يفسرونه من كونفشيوس الى توينبي آلبان . ج ، تعريب عبد العزيز توفيق جاويد ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط ١ ،١٩٦٩م :٢/٢٤.

* ماري آن ، روائية بريطانية ، وجورج اليوت اسم الشهرة.



قصيدة النثر والمأزق الثقافي

د. جاسم حسين سلطان الخالدي
جامعة واسط / كلية التربية
قسم اللغة العربية

حققت قصيدة النثر العربية خلال العقود الثلاث الماضية ، انجازات إبداعيه كثيرة جعلتها تغادر عتبات الخطاب النقدي التنظيري ،لتحط في عوالم جديدة غير بعيدة عن حركة المجتمع وفاعليته ، بل اصبحت محورا لما هو ساسيولوجي ،وانثروبولوجي ، وثقافي ، ولهذا صار من الممكن عدّها أي قصيدة النثر ، بنية ثقافية متنوعة المعارف ، يمكن ان تمدنا بجوانب معرفية كالاجتماع والسياسة والفلسفة وعلم النفس ، والى غير ذلك . كما يمكن ان تنفتح نصوصها على موضوعات جديرة بالاهتمام ، نحو :الانا والاخر ،والذات والموضوع ،والموت والحياة ، والحرب والسلم ،التشاؤم والتفاؤل ... وغير ذلك.

وعلى هذا فقصيدة النثر – إذن – لم تكن بعيدة عن حالة التشظي التي عاشتها البلاد العربية منذ العقد السادس وحتى يومنا هذا .لذلك كان لزاما على دعاتها ، الا ينظروا الى حضورها في المشهد الشعري بوصفها خروجا على النسق الشعري فحسب ؛ بل هي خروج على منظومة ثقافية واسعة ، تتجاوز كثيرا قضية الوزن والقافية لتؤلف ظاهرة ثقافية جديرة بالاهتمام .



عماد كاظم عبدالله

ان هذه التنوع يمكن ان يعد منهلا ثقافيا ثرا يتكئ عليه المتلقي العربي ،لينتهي الى موضوعات متنوعة في صميم الثقافة وتجلياتها.كما ان هذا التنوع -أيضا - لم يأت من فراغ ؛ اذ انه جاء من خلال التطور الحاصل الذي شمل الكتابة الابداعية برمتها .فقد نجح دعاة هذه القصيدة في الخروج على القوالب الجاهزة التي حنطت القصيدة العربية لقرون طويلة ، والولوج الى عوالم اكثر رحابة .

ومن هنا نجد ان الخطاب النقدي حولها لم ينجح في مغادرة الجانب التنظيري، وبقي يدور في حدود المصطلح ، والمشروعية ، وايقاعية هذه القصيدة .ولم ينظر اليها بوصفها فعلاً ثقافياً. واذا اردنا ان نتحدث عن الجانب الثقافي الذي انطوت عليه هذه القصيدة ، وهو ما يجعل الانفتاح على الفضاء السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري مهما للوقوف على شفرات النص ولاسيما إذا ما عرفنا أن انضواء بعض التجارب السابقة كان واضحا تحت ما يمكن تسميته (تثوير اللغة) والركون الى آليات المناهج الشكلانية التي حيّدت السياق وتقوقعت في النصوص نفسها .فصار معتادا ان يجنح الشاعر الحديث إلى مناطق جديدة لم يرتدها من قبل ،وخاصة ان القصيدة صارت لديه " ردة فعل مقصودة وعنفية ضد الانفعال السريع " (١) . وضد ما كان يحصل من عنف وتشظي داخل المنظومة الحاكمة ، وضد ما خلفتة الحروب نفسها من انكسارات كثيرة في الانسان العراقي ، رافقها تراجع ثقافي واقتصادي غير خاف على كل ذي بصيرة .

ولا شك في ان النص على هذه التصور هو " ليس حادثة لغوية مستقلة ذات تشكيل بنيوي منغلق على ذاته ، ومكتف بها ،بل هو كما وصفه " الغذامي " في مشروعه " حادثة ثقافية تنفتح على حقول كثيرة على الرغم من خصوصية كينونتها اللغوية ومظهرية تشكلاتها البلاغية ."(٢)وبهذا المعنى فان قصيدة النثر الحديثة في العراق تضع امامك صورة ثقافية متنوعة عن حالات الرفض السياسي التي تبنتها النخب الثقافية للسلطة الحاكمة ".كما تقدم – ايضاً – صورة متنوعة الابعاد لحقبة تاريخية مهمة لم تبرح الذاكرة ، وستمتد لعقود كثيرة تحكي قصة الوجع العراقي ، بما يحمله من خيبات وانكسارات واحلام مؤجلة ؛ فهي إذن قصيدة نقد سياسي او اجتماعي ، في كثير من الاحيان تفارق السنن القديمة التي سارت عليه القصيدة العربية عبر مراحل تشكيلها . ففي قصيدة لـ "عماد كاظم عبد الله " بعنوان (في انتظار الحافلة)(٣) تفصح عن نوع من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمع عبر الية السرد التي تمثل ميسم الشاعر الشاخص في بناء قصيدته ،وذلك باعتماد ثيمة " النفي والمنفى " التي كان العلامة الفارقة للإنسان العراقي على مدى عقود ثلاثة . كما يمكن ان نشير إلى ان الشاعر لم يشأ ان يطرح بعض الاحداث السياسية جانبا عن المتلقي الجديد الذي ربما لم يعش حروب الشمال المتكررة ؛ اذ اشار الى تلك الحروب التاريخية ، وهي اشارة صريحة الى عنف السلطة دائما في تعاملها مع قضية داخلية ليس حرب الشمال الا واحدة منها . تقوم القصيدة المذكورة كلها على خاصية " التداعي " فالشاعر هو الراوي العليم الذي يسرد الاحداث التي تبدوا هامشية ويومية وربما يعيشها كلُّ فرد ؛ لكنها مهمة في تعرية المنظومة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة ، وربما ادانتها وهو ما تجسد في قوله : (٤)

في انتظار الحافلة

امي ..حبيبتي

هل تذكرين؟

عندما كنت صغيرا .. وكان لي من العمر سبع سنين

قبلت ابنة الجيران

قبلتها , وهربت

لحقني اخوتها الصغار ..امسكوني اشبعتهم ضربا





ولكني هربت

كسروا زجاج النافذة الوحيدة في بيتنا القديم

بعد أن عيرتهم من فوق السياج بأختهم الآثمة

ثمة نسق مضمر اخر يمكن ان يصرح بها النص هو ان الشاعر اعاد الى اذهانا بريق الحافلة التي كانت تذرع الشوارع جيئة ورواحا ، فالحافلة ليست وسيلة نقل هنا ؛ بل اصبحت جزءاً من موروث شعبي ارتبط بالحياة البغدادية وحيوات الناس احيانا اخر ، ولعل في قول الشاعر: (٥)

ارى الحافلة .. تتجه نحوي .. سأغافل سائقها اللص

.واصعد من الباب الخلفي ...

فالنص – كما هو واضح يوثق لمرحلة مهمة لكنه توثيق على نحو مغاير ، لعل الحافلة تمثل الوطن الضائع ، وسائقها المتسلط على ابنائه .. والصعود من الباب الخلفي دلالة على النكوص والتراجع ، ثم خاتمة القصيدة نفسها تؤكد محنة الانسان العراقي وهو يواجه الانكسار والحصار في آن واحد (٦)

ما عاد مهما عندي ان أغدوا ملاكا

ما دمت انا لست الشيطان

ان النص يشير الى تداخل ما هو سياسي ، وما هو اجتماعي ، فالشاعر؛ إذ يشير الى حدث تاريخي قديم ، فانه يرصد الفقر المدقع الذي يسيطر على عموم طبقات المجتمع ،هو ما تجسد في قوله:

كسروا زجاج النافذة الوحيد في بيتنا القديم

فثمة نص اخر للشاعر نفسه يتسم بالثراء ، ويصلح ان يكون إنموذجاً لقراءة نقدية ثقافية هو "مذكرات " الذي افتتحه الشاعر بخبر عابر: (٧)

الطائرات بالآلاف نحو الجزيرة تتجه

الجند والدروع والبوارج

قد تنشب الحروب في أي لحظة

وينتهي العراق

وهكذا سيداتي .. تنتهي نشرة الاخبار

ليلة هانئة وأحلاماً سعيدة .

تبتغي قراءة الخبر امرين :

الأول : إن الحرب واقعة لا محالة . وإن العراق سينتهي ..

والآخر : إن العراق خبرياً يتصدر نشرات الأخبار العالمية .

وربما يشير خبر الى أمر ثالث . هو التهويل الإعلامي الذي رافق الحرب. وبعد الخبر تتلاحق الصور :

ثلاثة طلاب يدرسون .. وجندي يسخر منهم كان قبل أيام كان طالباً مثلنا يحلم بالتخرج نحو المجهول .

هذه الصور المتلاحقة – حقاً – نجحت في تشكيل العالم على وفق رؤيا جديدة تخرق المعطي السائد (٨) فقد تتابعت الصور لتعبر عن المحنة الحقيقية التي اكتنفت الذات العراقية ردحاً من الزمن . وعلى هذا فإن قصيدة النثر العراقية الحديثة لم تتقوقع عند جانب معين .. فهي مزيج لما هو اجتماعي صرف .. أو سياسي ، أو اقتصادي .. بمعنى آخر إنها نص ثقافي لم يستهدف " أن يريح اللغة من مهمة انتاج المعنى " (٩) على حد تعبير د. محمد عبد المطلب الذي اختزل قصيدة النثر بمهمة واحدة هي انتاج الصوتية .

وفي الوقت عينه يمكن توصيف هذه النصوص .. ونصوص أخرى تنطوي تحت مظلة قصيدة النثر التسعينية في العراق بأنها نصوص" متمردة : متمردة على الواقع الشعري الذي سبقها أولاً ، ومتمردة على السلطة ثانياً ، بوصفها قصيدة " شعوبية بدءاً من طريقة معارضتها السلطة الى مسحها ظاهرة الحرب حيث اصبحت القصيدة معرضاً فاضحاً لها ، وخلف الجمالي يضمر نسقاً ينتمي لصور كرستها السلطة ، وان كانت تنتمي القصيدة للواقعة اليومية " (١٠) ، كما تجسد في قول علي سعدون (١١):

قولوا للكلاب السائبة

في القاعات

والمكاتب

والمطارات

للخالدين في الوحل

اكتبوا لهم جميعاً

للمصفقين وحاملي صور هذا وذاك

أن رجلاً بجوارهم يموت

يموت

وهو يحلم بغيابهم

ليوم واحد !

تتطلب قراءة هذا النص "حدساً نقدياً هائلاً ، لا يتقوقع داخل النص الا بالقدر الذي " يدرجه داخل حركة عامة ، يكشف حركته الداخلية بوصفها إحدى الأطر الممكنة التي تسلكها الكتابة " (١٢) وبمعنى ادق .. أن القراءة التي نريد . تلك



علي سعدون

القراءة التي لا تتوقف عند حدود النص ولا تقبل منطقه الداخلي ، بل تحاول من خلال منطق آخر ، إنه منطق النص ، إدخاله في حيز أكبر منه . (١٣)

وهو المنطق نفسه الذي نحتكم إليه ونحن نقرأ نص " علي سعدون " الآخر المرسوم بـ " أحذية " الذي ينطوي على أنساق متعددة ، لكن النسق الأكثر شيوعاً هو تعرية الواقع الاجتماعي ، يقول الشاعر : (١٤)

وحدها تعانق المطر الذي يخذلها كل مرة

ولا تبوح بغبارها لأحد

وهي ذاتها من داست بأعصاب باردة

أنف من أحرق المكتبة أو باع المتحف

أو صفق للغزاة بحرارة .

لقد انفتح النص على عدد من الكوى التي من خلالها وبها تنداح صرخات الشاعر بإزاء ما حصل من أعمال بربرية طالت الثقافة العراقية ..التي تمثلت بحرق المكتبة الوطنية وسرقة المتحف وبيعه وغيرها . .

ولعل من المهم القول – هنا – إن لفظة – " صفق " التي ختم بها هذا المشهد : أو صفق للغزاة بحرارة " فهي تنتمي إلى ذات المعجم الذي ينهل منه الشاعر ، فقد تكررت في نصوص كثيرة وهي تنطوي على إدانة واضحة وصريحة للإنسان العراقي ، كما تجسد في قوله : (١٥)

أحذية قانية وأخرى فاقعة

مع ذلك هي لا تتباهى مثل بعضهم

ولا تشتم أحداً

مثلما لا تصفق لأحد طوال عمرها .

وفي قوله أيضاً (١٦)

ما الذي يدور في خلدك وأنت تكرع الدم الذي سال

في الباب الشرقي

أي كتاب قرأت بعدها ومن

صفق لك ؟

ويقول في مكان آخر : (١٧)

الأوباش باعة الدم والتصفيق

وقوله كذلك : (١٨)

كلّ شيء يهتز

الكروش

ومؤخرات السياسيين بفعل التصفيق .

إن هوس الشاعر بالمعنى والخوض في موضوعات تبدو ثانوية لا يمكن تفسيره الا بكون النص المعاصر ، قد خرج من التقريرية التي قتلت الشعر العربي لعقود طويلة ، ومن ثمّ الاتجاه صوب استحداث " بلاغية مفارقة ، وايقاعية مفارقة ، ودلالية مفارقة ، لكنه أوّل في الأخيرة حتى أصبحت اللادلالة بديلاً شرعياً للدلالة " . (١٩)

كما يمكن أن نشير إلى أن الشاعر " على سعدون " على الرغم من بساطة موضوعاته وعفويتها ، إذا صح التعبير ، فإن وراءه مغزى بعيداً وحياة أكثر اتساعاً وتشعباً .

هذا كله يؤكد مقولة الغذامي بأن " ما جرى في نهاية الاربعينيات من فتح شعري " هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية " (٢٠) التي يمكن ان نعكسها على قصيدة النثر الحديثة التي انفتحت على ما هو يومي ومقموع وهامشي ليؤلف قيمة إبداعية ليأنسن لغة الشعر والشاعر . ومن ثم تنتهي أسطورة المقدس ولم يعد الشاعر " نبياً أو فحل الفحول ، أو أنا طاغية ، وانما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر " . (٢١)

لقد استثمر الشاعر العراقي المعاصر قصيدته الى أقصى حد ليكشف قبح الحياة والمجتمع وربما قبح الاشياء لذلك نجد نصوصهم مليئة بـ (لاءات) لا تحصى تصور هواجس



جمال جاسم امين

الموت وهواجس الحياة ، الموت المرتقب الذي صار الوجه الأكثر طغياناً ، ويندر أن نجد شاعراً لم ينغمس في أتون ثيمة الموت ، حتى صار الموت معادلاً موضوعياً للحياة الراهنة ، يقول جمال جاسم أمين : (٢٢)

هكذا

سيقف الموت على مخلبيه

فادحاً...

ينظر إلى الأرض ككرة من نار

وبشراهة...

لا تبلغها سوى شراهة المقصات

سيحدث اعماركم عن القصر

ونرجسكم عن الذبول

يحدثكم

كيف تصبون أصواتكم

في جرار من الصمت

وترحلون بلا ذكريات

واضح هنا كيف ان الشاعر تعامل مع ثيمة الموت تعاملاً حداثوياً بعيداً عن التعامل الكلاسيكي الجاهز . فقد غلف الشاعر خطابه بشيء من السخرية ، وربما الخيبة . وهي ما تبوح به التراكيب الآتية : سيحدث اعماركم عن القصر . ونرجسكم عن الذبول . وكيف تصبون اصواتكم في جرار من الصمت ، وترحلون بلا ذكريات .
ثم تأتي بعد ذلك حشد من الـ " لاءات " التي تكتب المأساة العراقية . وتعبر عنها بلغة ممزوجة بالسخرية لاذعة . يقول جمال جاسم : (٢٣)

حيث لا قداسة للمومياء ات
ولا أسواق ...
لباعة الأحجار الكريمة
فعندئذ...
لا مكان لهشيم أرواحكم اليابسة .
سوى فسحة في رياح الجحود

فتكرار لا النافية للجنس تكشف عن حالة الحرمان التي يريد الشاعر رصدها . والتعبير عنها إذ يقول : (٢٤)

لا هديل لأيامنا
لا حدائق تأوي عصافيرنا بعد الآن
ربما نحتاج فقط
إلى فسحة نتبادل فيها التجاعيد

وهي سمة تكاد تكون منتشرة في أكثر قصائد شعراء النثر التسعينيين وما بعدهم . يقول نصير الشيخ : (٢٥):

لا بلد
اهديك أهلته
لا ورد اتوجه اشتعالاتي
...
لا أُرواح خطوتي فيك
اسر اليك اروقتي
بقاياي

وربما تبدو اكثر وضوحا في شعر" مروان عادل " الذي يمثل شعره نسيجا خاصاً . يصعب على الناقد ان يضع في ضمن شعراء جيله . فهو اذا جازت العبارة . عصي على التجييل . إذ يقول : (٢٦)

لا مكان لي حين يدفن المدخنون حرائقهم
في قشور برتقالة
حين يفضل المتسوقون اسماكاً تتعذب !
ويضرب الطبالون
على جلود حيوانات أكلوها !

إن النصوص محملة بانساق مضمرة كثيرة تعصف بالشاعر لتؤلف " تمظهراً ثقافياً لوعي المؤلف لما يدور حوله " (٢٧) عن استنطاق النصوص والولوج الى اعماق اعماقها . بمعنى اننا نقارب النصوص خارجياً للوصول الى النسق الثقافي الاكثر هيمنة في النصوص الابداعية . لذلك فإن عزل النص في اطار القراءة النصية تفقده اهم خاصية تمده بالحياة هي صلته بالواقع . او تمثيلات الواقع في الكتابة الشعرية .(٢٨)

ان هيمنة (لا) الرفض على قصائد الشعر تفصح من جهة اخرى عن قصدية واضحة لحالة الرفض التي تبناها شاعر قصيدة النثر . فقد عبر عن الحرب وما جرته من ويلات على هذا الشعب بشيء مختلف عما عبر عنه بعض العموديين الذين تحولت قصائد الى اهازيج حربية . ذلك ان الحرب صارت ثيمة دالة على جيل التسعينيات . عبروا عنها بأشكال مختلفة . فقد انغمست قصائدهم في اتون الهم العراقي وتابعت الحرب وانغمست في اتونها برؤى جديدة تخرج عن تلك التعبوية الى اشبه ما تكون وثيقة ادانة للحرب بشكل عام .


صفاء ذياب

وفي ملاحقتنا لجاميعهم في الوقت الحالي فإنها تكشف عن انهم لم يغادروا ذلك الميسم وبقيت قصائده تدور في فلك الحرب التي تجدد فتنهار حياة الناس . وتصبح الارض يباباً . كما يقول صفاء ذياب : (٢٩)

هذه الحرب تتأنّق كلَّ يوم
فمنذ ثلاثين عاما كانت ترتدي الاخضرَ في الشوارع
توزع الأشجارَ على الدروب
وتصبغُ البنايات بورودٍ يابسة ...

وهنا تبدو مهمة الشاعر ثقافية اكثر مما هي جمالية . هي كشف لصورة الحرب القبيحة التي كانت نتيجتها ملايين من اليتامى . ومعاقين كثر. وارامل لا تعد . وحرائق . وهزائم . وعلامات فارقة كثيرة . وموت أحمر : (٣٠)

لدي ملايين اليتامى
واطراف لا تحصى
فتحت سوقا لبيع الايدي والارجل والاصابع

فالقصيدة – إذن – كشف واستبطان لذاكرة عاجة بأيام سود . ومفارقات مبكية . وتناقضات لا تنتهي . فقد انسن الشاعر الحرب وحوّلها الى واهبة وسخية . فقد وهبت الجنود وظائف كثيرة . والناس العاطلين عن العمل مهنا جديدة . لا يتقنها أحد . يقول صفاء ذياب : (٣١)

انها الحرب
لم تترك مجالا للعاطلين
....
وهبتني الحر اشياء كثيرة
وعلمتني مهماً لا تعدُّ
علمتني كيف اصنع التوابيت
وكيف أنوح على اخوتي

الحرب – اذن – وهبت الناس علاماتهم الفارقة ، وصار لكل واحد منهم علامته الفارقة ، فثمة شهيد ، وامرأة شهيد ، واسير ، وامرأة اسيرة ، ومعاق ، وهارب ...ألخ انها بحق علامات فارقة لشعب اعزل : (٣٢)

من منا لم تهبه الحرب
علامته الفارقة

فقد امتزجت الارواح مع الحرب في حالة فريدة ، ثمة حفل زفاف بالقرب منه مجلس عزاء ، ثمة احلام كثيرة مؤجلة ، تنظر نهايتها ، حتى صار الحرب مرآة يرى الانسان صورته من خلالها وهي صورة تركت الحرب بصماتها عليه : (٣٣)

احقاً هذا وجهي
لم اره منذ سنين طوال
لكني اتذكر اخر مرة رأيته فيها ندياً وغضاً
لم تمر عليه سوى ثلاثة حروب
وحصار
وثلج يتساقط
لماذا إذن كل هذه الندوب
لم تدن منه سوى رشاشتين ومسدس وعدد قليل من القنابل
اليدوية

لا يمكن للمرء ان يتحدث عن قصيدة النثر في العراق بمعزل عن تلك الانا المتوثبة والمتأججة التي تلف قصائد شعرائها ، وذلك الالم الذي صار " قوانة قديمة " غير انها متجددة يقول مروان عادل : (٣٤)

جرى
أن وجهه صار خاتماً
وأن سلسلة من هموم علقت قلبه وتدلت
من اذن " قوانة قديمة "

وان هذه الانا حولت بعض شعرائها الى رفضة ، ووعاظ ،ودعاة ، ونصوصهم الى رفض ، حكم ، ومواعظ : (٣٥) كما نلمسه في قول مهدي القرشي:

كفى صفيراً في الموسيقى
كفى نوما في مزرعة النسيان
كفى سرقة عطر الوردة والساقية
كفى خنق تنفس المراعي بحذاء امريكي

وقد تحول الشاعر بفعل عسر تلك الحياة وضيقها الى راء وشاهد لما حصل او لم يحصل : (٣٦)

رأيت الف لؤلؤة لا تضئ
رأيت حديقة عاقر ومطر خلب

ثم يقول :

رأيت شاعراً يكتب قصيدة حب تحت المطر الاسود
رأيت ربيعاً عارياً
رأيت حماراً يحمل فلسفة العولمة
ويأكل رأس المال
رأيت حربين وحصار يعتصره البرد
رأيت اخوة يوسف يفضون بكارة الكلام

مهدي القريشي

وزليخة تلتهم الموز ان الخوض في نصوص كهذه النصوص ، تأخذنا بعيداً عما هو جمالي ، او فني ، وتحط بك في فضاءات اكثر اتساعاً واتساقاً مع مسيرة الالم العراقي الذي لا يتوقف ، انها نصوص تبوح بما هو مضمرة ، لكنه ممزوج بما هو اكثر التصاقا بالروح الباحثة عن فرصة لحياة اخرى بعيد عن الحرب والجوع والفاقة .

وربما هذه الحياة الضاجة بالقهر والحروب والحصار ، قد تركت بعض الاثار على بعض نصوصهم ووسمتها بطابع اليأس والتشاؤم : (٣٧)

عاطل انا
واسرافيل يتأبط دفتر ذنوبي

أو قوله :

كل ما تبقى من الوردة
شوكها
والجوع يوزع الفخاخ

أو قوله :

تنحني الارض تقبلني
وانا لفرط غبائي
امنحها جسدي

وربما حتى عنوانات قصائدهم تشي بتلك الانوية المتضخمة من قبيل : " انا واحد وانت تتكرر" ، لمهدي القريشي ، لكن

ذلك لا يمنع من وجود قصائد اخرى تحاول ان توقد مصباح الحياة لترى الحياة بعين بيضاء وهو عنوان المجموعة الشعرية لأحمد عزاوي.

وبعد فإن المتأمل كثيراً في معظم شعراء الجيلين الاخيرين يعلم جيداً ان قصائدهم تحلق في جناح الحياة وما تحفل به من راهن ثقافي متنوع ومختلف . مستثمرة تلك المساحة المتاحة من الخرق العظيم في النسق الشعري الذي احدثه رواد قصيدة النثر بحيث صرنا نرى في قصيدة النثر العراقية حادثة ثقافية اكثر مما هي جمالية او فنية وتحولت بفضل لغتها المجازية وما تحفل به من مفارقات وتناقضات ولعب لفظي متنوع الى شعر يعبر المخيلة ليحلق في فضاء الحياة بكل تداعياتها وتشظياتها .

الاحالات

(١): واقع قصيدة النثر في العراق . حكمت الحاج . مجلة آفاق عربية . بغداد العدد (٧-٨) ١٩٩٦م نقلاً عن الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر في العراق. أ.د . محمد صابر عبيد دار الشؤون الثقافية . ط١ بغداد ٢٠١٠م. : ١٥٦.

(٢): المصدر نفسه : ١٥٦-١٥٧. وينظر: النقد الثقافي وقراءة في الأنساق الثقافية العربية . عبد الله الغذامي . المركز الثقافي العربي . بيروت - الدار البيضاء . ط١ . ٢٠٠٠م : ١٤.

(٣): شاهدان ومئذنة . مجموعة شعرية مشتركة . حبيب النورس . عماد كاظم عبدالله . الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق . نادي الشعر . ٢٠١٠م : ١٨.

(٤) : المصدر نفسه : ١٨.

(٥): المصدر نفسه : ٢٠

(٦): المصدر نفسه : ٢٠.

(٧): المصدر نفسه : ٢٣.

(٨) : المصدر نفسه : ٩.

(٩): النص المشكل . د. محمد عبد المطلب . الهيئة العامة لقصور الثقافة . مصر. ط١ . ١٩٩٩م : ١٣٤.

(١٠): الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر في العراق : ١٥٦.

(١١): اصغاء للمنفى . علي سعدون منشورات عين (٦) . ط١. ٢٠٠٦م. : ٢١

(١٢): دراسات في نقد الشعر . الياس خوري : ٧٠

(١٣) : المصدر نفسه : ٧١.

(١٤) : اصغاء للمنفى :

(١٥) : المصدر نفسه : ٢٦.

(١٦) : المصدر نفسه :٣٠.

(١٧) : المصدر نفسه : ٣٨.

(١٨) : المصدر نفسه : ٤٨.

(١٩): النص المشكل : ٧٧.

(٢٠): قراءة القصيدة الحرة . أ.د. محمد عبد الله الغذامي . مجلة الاقلام . العدد (٥) تشرين الاول . ١٩٨٢.

(٢١) : المصدر نفسه : ١٩.

(٢٢) : سعادات سيئة الصيت . جمال جاسم أمين . دار الشؤون الثقافية . بغداد . ط١ ٢٠٠٨م : ١٤٣.

(٢٣): المصدر نفسه : ١٤٤.

(٢٤) : المصدر نفسه : ١٥٠.

(٢٥): شجر من محنة الوقت . نصير الشيخ . دار الينابيع . سورية – دمشق . ط١. ٢٠١٠م : ٨٣-٨٤.

(٢٦): تراتيل طيور محنطة . مروان عادل . مؤسسة شرق غرب – ديوان المسار للنشر . ط١. ٢٠٠٩م : ٧٩.

(٢٧) خارج الادب . صادق ناصر الصكر. اصدارات اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في ميسان .ط١. ٢٠١١م: ٩١

(٢٨): ينظر : المصدر نفسه : ٩١.

(٢٩): ثلج ابيض بضفيرة سوداء . صفاء ذياب . الدار العربية للعلوم ناشرون . لبنان . ط١ . ٢٠١٢م : ١٣.

(٣٠): المصدر نفسه : ١٣.

(٣١): المصدر نفسه : ١٣- ١٤.

(٣٢): المصدر نفسه : ١٥.

(٣٣) : المصدر نفسه : ٢١.

(٣٤) تراتيل طيور محنطة : ١٣.

(٣٥): انا واحد وانت تتكرر . مهدي القرشي . دار الشؤون الثقافية / بغداد . ط١ . ٢٠٠٥م :٣٦.

(٣٦): المصدر نفسه : ٣٧.

(٣٧) :المصدر نفسه : ٥٥-٥٦.

المصادر

انا واحد وانت تتكرر . مهدي القرشي . دار الشؤون الثقافية / بغداد . ط١ . ٢٠٠٥م -

- اصغاء للمنفى . علي سعدون منشورات عين (٦) . ط١. ٢٠٠٦م.

- تراتيل طيور محنطة . مروان عادل . مؤسسة شرق غرب – ديوان المسار للنشر . ط١.

- ثلج ابيض بضفيرة سوداء . صفاء ذياب . الدار العربية للعلوم ناشرون . لبنان . ط١ . ٢٠١٢م

- خارج الادب . صادق ناصر الصكر. اصدارات اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في ميسان .ط١. ٢٠١١م

- دراسات في نقد الشعر . الياس خوري. ط١ . المؤسسة العربية للطباعة والنشر . ١٩٨١.

- سعادات سيئة الصيت . جمال جاسم أمين . دار الشؤون الثقافية . بغداد . ط١ ٢٠٠٨م

- شاهدان ومئذنة . مجموعة شعرية مشتركة . حبيب النورس . عماد كاظم عبدالله . الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق . نادي الشعر . ٢٠١٠م

- شجر من محنة الوقت . نصير الشيخ . دار الينابيع . سورية – دمشق . ط١. ٢٠١٠م

- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر في العراق. أ.د . محمد صابر عبيد دار الشؤون الثقافية . ط١ بغداد ٢٠١٠م.

- قراءة القصيدة الحرة . أ.د. محمد عبد الله الغذامي . مجلة الاقلام . العدد (٥) تشرين الاول . ١٩٨٢

- النص المشكل . د. محمد عبد المطلب . الهيئة العامة لقصور الثقافة . مصر. ط١ . ١٩٩٩م

- النقد الثقافي وقراءة في الأنساق الثقافية العربية . عبد الله الغذامي . المركز الثقافي العربي . بيروت - الدار البيضاء . ط١ . ٢٠٠٠م

- واقع قصيدة النثر في العراق . حكمت الحاج . مجلة آفاق عربية . بغداد العدد (٧-٨) ١٩٩٦م :





آليات التمركز الديني في السرد العربي القديم
قراءة في كتاب (التلقي والسياقات الثقافية)

غزلان هاشمي

حاول عبد الله إبراهيم ربط المرويات القديمة بإطارها المرجعي، والكشف عن ملابسات تشكلها تاريخيا واجتماعيا مستعينا في ذلك "بالسياق الثقافي باعتباره الحاضنة التي يترتب في إطارها النص"(١)، حيث وجد أنها خضعت في بداياتها لشروط تاريخية فرضها الواقع الاجتماعي، كما أن إعادة إنتاجها في العصور اللاحقة ظل رهين نظام الشفاهية أمدا بعيدا، مما أعيد معه إنتاج هذه النصوص وفقا لشروط المتلقي وآليات تحكمه، وممارساته المهيمنة والمتطلعة لتحرير السرد من تاريخيته وتكييفه لمواجهة الأنساق الثقافية المتسلطة، ويقول في هذا الصدد: "لم تطور الثقافات الشفوية ظروفا تسهم في حماية نصوصها الأدبية، وهي لا تستطيع ذلك، لأن النصوص رهينة التداول الشفوي الذي يتعرض لانزياحات، واقصاءات كثيرة، وغالبا ما تدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تعرف فيه"(٢).
إذن ماهي الرؤية التي اعتمد عليها الناقد في تقصي هذه الآليات؟

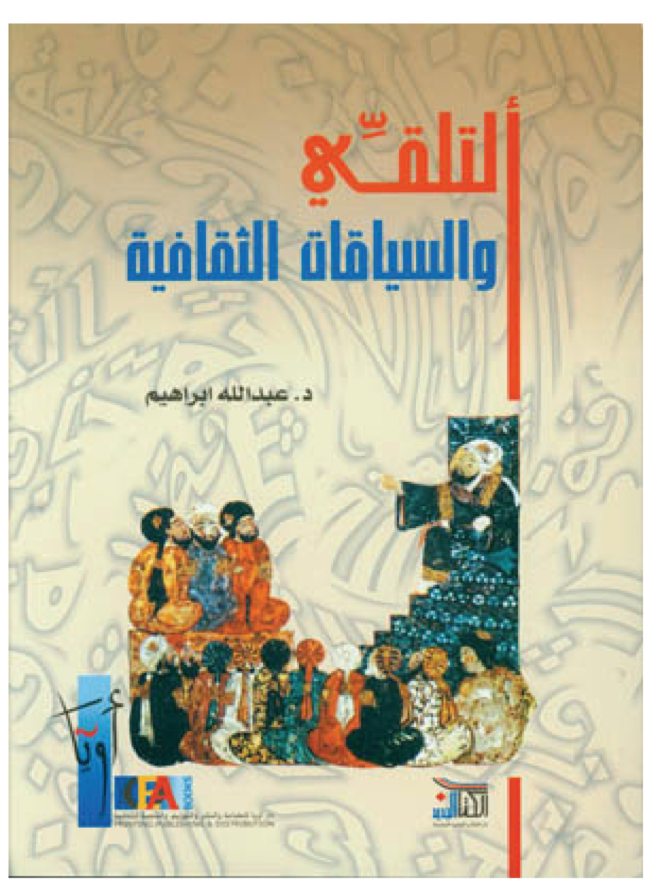



عاد الناقد أثناء تتبعه لمراحل تطور الظواهر السردية إلى بداياتها، متقصيا السياق العام الذي أنتجت فيه والأنساق التي تدخلت في توجيهه، حيث لاحظ أن المرويات الجاهلية تعرضت لعمليتين أساسيتين: الطمس وإعادة التشكيل

١ـ آلية الطمس والإقصاء:

وهي التي تتمثل أساسا من منظور الناقد في "طمس معظم المرويات السردية، وذلك بإصدار حكم قيمة قرآني بحقها، ووصفها بأنها أساطير الأولين بمعنى أخبارهم باطلة"(٣). ومن ثمة تم تركيب رؤية تتجه إلى ملاحظة التناقضات، وحصرها بين زمنين مخالفين في كل الأطر العقائدية والدينية والمنظومات الأخلاقية: الجاهلية والإسلام. وقدم الناقد مثالا عن المنتج الجاهلي الذي تعرض للاستبعاد والإقصاء، بالنظر إلى وظيفته الخارجة عن الإطار الديني المرسوم له، تمثل في نموذج النضر بن الحارث بن علقمة القاص القرشي، الذي مثل اتجاها معاكسا لمسار الرسالة السماوية، وتعاطى بنوع من المماثلة مع متضمنات القرآن من ناحية الموضوعات المقدمة واللغة التي شكلت إطارها العام. ومن ثمة عومل بنوع من الإقصاء والتهميش، بل والأكثر من ذلك صدر في حقه حكم قيمة متشدد أثناء التعامل مع حالته وصل إلى حد الأمر بالقتل، وهذا حسب الناقد يعكس خطورة موقعه على الإسلام، وخطورة موقفه الذي يشكل تهديما للنسق الديني المتمركز الذي حاول تحطيمه، بخلق عوالم سردية موازية للعوالم المنتجة في النص القرآني، والذي قابله الأخير بخطاب مضاد يعكس رؤيته لفعل القص والاختلاق السردي، من خلال نزول ثماني آيات تتوعده بالعقاب والجزاء، حيث مورس حجب لكل ما تعارض مع جوهر الرسالة الدينية، وتعاملت معه البنية الثقافية السائدة بتجاهل شديد.

استمر الباحث في الكشف عن ملابسات تشكل هذه الآراء المعارضة، التي عبرت عن إطار مرجعي مغاير يتسم بالتناقض إلى حد التنافر، حيث وجد أن الأخير لم تخلقه التعارضات الشكلية ولا الموضوعية، بقدر ما خلقته التعارضات الوظيفية بين النبي والمتنبئ، وأعطى مثالا بهذا الصدد بسجع الكهان الحاضر بقوة في العصر الجاهلي، والذي عبر فيه المتنبئون والمتعبدون عن مقاصدهم وأفكارهم، حيث وجد أنه لم يخالف في شكله وموضوعه مضمون وشكل الرسالة القرآنية، إذ أن "الموضوعات التي كانت تتواتر فيه هي إجمالا أخلاقية وعظية تتخللها ضروب من التأويلات الغامضة، أما أساليبه فيغلب عليها الأسجاع التي تماثل إلى حد ما الصيغ السجعية التي



نجدها في الخطب والنصوص الدينية. ومن المحتمل أن أصل التعارض كان قائما في الوظائف التي يقوم بها كل من النبي والمتنبئ، أي الخلاف في وظيفة الرسول ووظيفة الكاهن، ذلك أنه لو نظر إلى ماهية النصوص بعيدا عن سلطة المقدس، لوجدنا أن التماثل في المضامين والأساليب لا يفضي إلى نوع من التعارض الحقيقي، ويرجح أن ظروفا واقعية وتاريخية أوجدت ذلك التعارض، وفرضت نوعا من التناقض بينهما"(٤).

إن الخطابات الشعرية والنثرية التي حاولت التأسيس لنظرة متمايزة ورؤية مغايرة للمركز الديني المهيمن، وركبت هويتها استنادا لمعايير تختلف عن المعايير الثقافية والدينية غيبت واستبعدت، ومثال ذلك النثر السردي المتخيل الذي يرى الناقد أنه "كان يعنى بالمغيب من الوعي الاجتماعي، الذي كان يعبر عن معتقدات ورؤى تشكل في جملتها البطانة اللاشعورية للمجتمع الجاهلي، ليس ذلك فحسب، بل إن هذا وغيره كان يندرج فيما يمكن أن يصطلح عليه بـ"الفضلة" لأنه لا يسهم في خدمة "العلم الإلهي"(٥). واستمر هذا الموقف إلى العصر الإسلامي حيث اتجه العلماء إلى ذم القصاص وتهميشهم، نظرا لما أحدثوه من خلل في البنية الدينية السائدة، حيث اضطلع عدد كبير منهم بمهمة تسلية العباد وخاصة بعد دخول




الإسرائيليات في مروياتهم عن قصص البدء والخليقة والأنبياء ... وخروجهم عن شروط افترضتها السلطة الدينية لممارسة القص، والمتمثلة في الصدق ودقة الإسناد، وربط مهمتها بخدمة الإسلام من وعظ وإرشاد وتذكير، حيث "كلما كانت قصص العامة تتطور من أجل تأسيس وجودها بخروجها على الإسناد الحقيقي والصدق، كان موقف الخاصة يزداد عنفا تجاهها، ويعمل على تغييبها، لأنها تهدف إلى الهاء المؤمن عن دينه، كونه ينشغل بها ولا يعتبر بها"(٦).

لقد مثلت المرويات السردية القديمة جانبا كبيرا من التاريخ المشكل للسلطة، إذ خضع واضعوها لأنساق هذه السلطة المتعالية على اختلاف أنواعها سياسية أو معرفية أو دينية، مما جعل تاريخا كبيرا مغيبا ومقصيا ومسكوتا عنه، بفعل عوامل أيديولوجية وثقافية واجتماعية وسياسية، توضح أساسا في الفرق المعارضة والتي توسلت بالتشفير والترميز لتمرير رسالتها، وذلك من خلال تشكيل أنساق مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة، وإنتاج أنواع أدبية جديدة خاصة بها تختلق مكانتها الخاصة، اعتبارا من علاقة التعارض بينها وبين الثقافة الرسمية السائدة وتستخف بمرجعيته.

ويحاول الناقد أن يقدم تبريرا لهذه الرؤية متعلقا بشروط الإرسال والتلقي، حيث يجد أن السرود الشفاهية تشكلت متأثرة بالنظام الشفاهي السائد، الذي استمد قوته المعرفية من المرجعيات الدينية والفكرية، التي وجهته ووجهت نظرته لما فيه خدمة للدين، وأن التدوين الحاصل في القرن الثاني الهجري اضطلع بمهمة الحفاظ على المرويات المتداولة والتي تقبلها النسق المهيمن في ذلك العصر، ومن جهة ثانية تجاهل ما خالف ذلك النسق، على اعتبار أن العصر الجاهلي يختلف عن عصر التدوين في المشكلات السياسية والاجتماعية والروحية، ومن ثمة "فإن كثيرا من المرويات التي استلهمت العصر الجاهلي واستثمرت معطياته القبلية والدينية، لم تجد مكانا في مدونات عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية- السياسية التي لها منظورها وتصوراتها الخاصة". مما يعني استبعاد كثير مما هو مخالف لطبيعة العصر وقبل ذلك مما هو معارض لموقف الإسلام وغير مستجيب لشروط المتلقي التي فرضها الواقع الثقافي والديني لتلك الفترة"(٧).

كان العقل العربي في ذلك الزمن يحتفي بالشفاهية كرؤيا ووجود ونظام، وحينما ظهر الإسلام ظل الوعي الشفاهي محكوما بقوة المركز الديني، خاصة إذا علمنا أنه كان يمثل انعكاسا للواقع وتحولاته، حيث عدل منظوره الخاص بتسويق المنظورات المسهمة في الترويج للدين ومركزيته، ولأن الشعر الذي هو رديف الشفاهية أو الموجود بسببها كان المهيمن في الثقافة العربية، فقد ظلت آلياته متحكمة في الوعي الكتابي فيما بعد، إذ احتكم وجوده وحافظ على مركزيته بسبب تماشيه مع منظومة المجتمع واعتباراته الخلقية، ومن ثمة استمر في تشكله وفق هذه المنظومات العقلية، حيث ساير قوة المركز الديني في نضاله ضد كل العقائد المغايرة، وصار مصورا لتلك المعركة الدينية بين المسلمين والكفار محتكما إلى القيمية الثقافية آنذاك، والتي تعتبر كل منتج غير خاضع لهذه الوظيفة - أي الوظيفة الدينية - في حكم الهامش والمرفوض والممنوع، وهذا ما سارت في حكمه المدونات السردية التي تم التعامل معها بكثير من التغيير والتحوير، لأن العقل العربي خاضع في منظوماته إلى الآليات الشفاهية التي غذتها المركزية الدينية، ومن ثمة تم إعادة إنتاج النصوص الشفاهية القديمة والتلاعب بها لتساير القيمية الدينية آنذاك، خاصة إذا علمنا أن التدوين تأخر في ظهوره وهذا ما يجعل التلاعب بالنصوص لتساير حاجات التلقي في حكم الموجود.



د. عبدالله ابراهيم

ويمكن أن نجد هذا الحكم القيمي عند الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، الذي يوضح موقفه من الشفوية في قوله: "لا يكاد النص الشفوي يرتبط إلا بما هو ديني، ومن الديني إلا بالأضعف منه بالترويج لبعض المعتقدات الباطلة، والإسرائيليات الخبيثة التي أجمع العلماء المسلمون الثقات، منذ القدم، على إنكارها، وإلا بماهو أسطوري، ومن الأسطوري إلا بالتعامل مع العفاريت والجان، والسعالي والغيلان، والحيوانات التي لا تمتنع، في الخيال الشعبي"(٨).

وهنا يتضح مدى خضوع الأحكام النقدية لهذا المنظور القيمي. كان القرآن مركز التفكير ومنه تنبثق الرؤية الدينية للوجود. ومن ثمة تم ترتيب كل الأمور وفق المعايير التي أحلتها هذه الرؤية. فتأسست المركزية الدينية التي أسهمت في إعادة تشكيل العالم، وتغيير المنتجات الشفاهية بحسب توجهها وخضوعا لمركزيتها.

لقد ربط المسلمون الأوائل بين الدين والفكر واللغة، واعتبروا أن قيمة الشاعر أو المبدع بصفة عامة مقرونة بصحة دينه، ومدى تمثله لسلطة الخلافة على اعتبار أن الدين هو مقياس النظرة إلى الحياة والى الإبداع.

٢- إعادة التمثيل والتكييف الحاصل:

وجد الناقد أنه قد تم التأسيس لنظام فكري جديد، رتبت على إثره الوقائع والأحداث بما يتناسب مع الرؤية المنبثقة من فعل الخطاب الديني، وعدلت التوجهات بما يوافق السنن الثقافية والدينية المهيمنة، ومن ثمة وقع تكييف وإعادة نظر في "صياغة الموروث الثقافي الذي يكون نسيج الذاكرة العربية قبل الإسلام صوغا جديدا، فقد صحح القرآن التصور المتوارث عن الماضي، وأورد أخبار الأمم السابقة، بما يجعل كل ذلك جزءا من تصوره الجديد للعالم، وفي ذلك أحل منظومة قيم مختلفة محل المنظومات القيمية القديمة"(٩). ومن هنا تدخلت المركزية الدينية في نسيج المرويات النثرية الجاهلية وعدلت دلالاتها بما يوافق نظرة الإسلام، ووظفت فيما يخدم هدفه، فأعيد إنتاج معظم النصوص السردية بما يناسب السياق الثقافي المفروض.

وبما أن القرآن يمثل خطابا متعاليا فقد كرس هذه النظرة، من خلال ضبط مفهوم القص وتعديل دلالاته، بما يؤسس لمركزيته وشحنه بحمولات ثقافية مهيمنة، وذلك بربطه بمعاني الإبلاغ والخبر والدقة والصواب والحق، وإلحاق معناه بالصدق والموعظة والتدبر ... وكل هذا خلق حسب الناقد فضاء دلاليا جديدا كرس كل هذه الضغوطات والإكراهات، وعلى إثر ذلك "لم ينظر للقصص في القرآن إلا باعتباره ينطوي على موعظة، ويهدف إلى ضرب المثل، وتقديم النصح، من خلال وقائع الماضي المغرقة في القدم"(١٠).

لقد وقع انقسام في المشهد الثقافي العربي بعد أن فعل دور الدين والسياسة، ومن ثمة تحكمت ثقافة الخواص (العلماء والنقاد) في منظورهم للقص المناقض للمنظور المهيمن لدى العوام، سواء منهم المتلقين أو مؤلفي القص، من هنا أسهم هذا المناخ في بروز أدوار جديدة لنقاد الأدب، الذين كانت لهم سلطة رمزية كافية لتوجيه الذوق والقيم الفنية والأدبية، حيث كان موقفهم مجسدا لرؤية المؤسسة الثقافية الرسمية، التي احتكمت إلى مرجعية المؤسسة السياسية، هذا الموقف الممثل لموقف الإسلام.

ويحاول الناقد الكشف عن هذه الدلالات المختلفة من خلال تقصي معاني القص في القرآن، حيث يجد أن الفعل قص يحيل في الخطاب القرآني "على معنى الخبر ووصول النبأ، والإبلاغ عن واقعة إخبارية، قال تعالى: "تلك القرى نقص عليك من أنبائها" [الأعراف: ١٠١]، وقوله: "وكلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك" [هود: ١٢٠]، وقوله: "نحن نقص عليك نبأهم بالحق" [الكهف: ١٣]. وهذه الدلالة المركزية للفعل "قص"، كانت تقيد دائما بدلالات مجاورة، يفرضها سياق الحال في الخطاب القرآني، فقد ألحق القرآن الدقة والصواب والتقصي بالفعالية الإخبارية للقص، كقوله تعالى: "وقالت لأخته قصيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون" [القصص: ١١]، فالقص هنا، إنما هو تقصي الأثر بدقة، وألحق بها الحق الذي هو ضد الباطل، وما يرتبط به من صدق ويقين، في قوله: "إن هذا لهو القصص الحق" [آل عمران: ٦٢] وقوله: "إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين" [الأنعام: ٥٧]، وقيدها أيضا بالاعتبار والتدبر والموعظة في قوله: "فاقصص القصص لعلهم يتفكرون" [الأعراف: ١٧٦] وقوله: لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب" [يوسف: ١١١]، وأخيرا قيد تلك الفعالية بدلالة الحسن وكل ماهو مضاد للقبح والإساءة، في قوله: "نحن نقص عليكم أحسن القصص" [يوسف: ٣]، الخبر المقيد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبر والحس، هو القص الذي أسس القرآن وجوده في الأدب العربي، وأصبح هذا الفضاء الدلالي هو الذي يحدد القيمة الاعتبارية للقص.

فإذا أضفنا صواب وتثبت وتدبير واعتبار، أصبح القص أقرب إلى علم الأخبار والتواريخ منه إلى الفن، إذ إن الشروط الواجب توافرها في القاص ليقص الخبر على النحو الذي وقع أو كما سمعه توجب الثقة في قصه، وإسناد روايته القاص متنا يفتقر إلى أي من تلك الشروط وإلا عد مخلطا، وخارجا على الفضاء الدلالي للقص"(١١). من خلال النص السابق تتضح محاولة عبد الله إبراهيم الوقوف على مفهوم القص، من خلال استخلاص دلالاتها اعتمادا على النص القرآني، والوقوف أيضا على شروط القاص التي أرستها السلطة الدينية، والتي حسب رأيه نظرت لهوية القص ووجوده ومنظوره، مما جعله أقرب إلى علم الأخبار والتاريخ منه إلى الفن القصصي.

ويمكن هنا أن نعود لتفسير ابن كثير إذ قال حول الآية: "إن





هذا لهو القصص الحق"(١٢) أن معناها" هذا الذي قصصناه عليك يا محمد في شأن عيسى هو الحق الذي لا معدل عنه ولا محيد"(١٣). وهذا ما يؤكد شرط الصدق في القصص الذي يجب أن يبتعد عن حدود التعديل، وإلا صار في حكم المشبوه والمرفوض. وأما قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن"(١٤). فيورد ابن كثير سبب نزولها بقوله: "وقد ورد في سبب نزول هذه الآية ما رواه ابن جرير حدثني نصر بن عبد الرحمن الأودي حدثنا حكام الرازي عن أيوب عن عمرو بن قيس الملائي عن ابن عباس قال: قالوا: يا رسول الله لو قصصت علينا؟ فنزلت "نحن نقص عليك أحسن القصص"."(١٥). ثم يقول بعد سلسلة من الإسناد: "مل أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ملة فقالوا: يا رسول الله حدثنا فأنزل الله "الله نزل أحسن الحديث" ثم ملوا ملة أخرى فقالوا: يا رسول الله حدثنا فوق الحديث ودون القرآن يعنون القصص فأنزل الله عز وجل "الر تلك آيات". فأرادوا الحديث فدلهن على أحسن الحديث، وأرادوا القصص فدلهم على أحسن القصص"(١٦). ثم يبين ابن كثير دلالة الآية وهي أن القرآن كاف ولا حاجة لما سواه من الكتب. وهذا التفسير ذاته أورده الطبري في تفسيره"(١٧). وهذا ما يؤكد هذا الحكم القيمي، وكذا قوله تعالى: "لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يعقلون"(١٨). حيث قرن ابن كثير القصص القرآني بالصدق وعدم الافتراء، فيقول: "وما كان لهذا القرآن أن يفترى من دون الله أي يكذب ويختلق"ولكن تصديق الذي بين يديه" أي: من الكتب المنزلة من السماء هو يصدق ما فيها من الصحيح وينفي ما وقع فيها من تحريف وتبديل وتغيير ويحكم عليها بالنسخ أو التقرير"(١٩). وفي هذا الصدد يبين سعيد يقطين أنه مع ظهور الإسلام، تغيرت رؤية العربي إلى واقعه وذاته وتراثه، "وارتبط هذا التغيير بتقديم وعي جديد ومعرفة جديدة. إن أول ما ووجه به الإسلام هو أنه جاء بـ دين جديد ليس هو الذي وجد العرب عليه آباؤهم، ويزخر القرآن الكريم باعتباره نصا جديدا بآليات عديدة يبرز فيها الوعي واضحا بالتراث القديم، وبالموقف منه"(٢٠). هذا الموقف يتسم بالضدية والمغايرة ويؤسس لوعي جديد.

ويستمر الناقد في الوقوف على الأحكام القيمية التي فرضها النص القرآني، وأرسى دعائمه الحديث فيما بعد، من خلال توضيح موقف الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ من القصص والقصاص، والذي جعل موقعه مرتبطا بمدى تقديمه للحقيقة الدينية ومسايرته لهدف تأكيدها، وبالتالي خضوعه لمنطق الصدق والأمانة في تقصي الأخبار. ومن هنا "كانت الخدمة التي يقدمها القاص للدين هي الفيصل في موقف الرسول منه. وورد عنه، بهذا الصدد قوله "لا يقص على الناس إلا أمير أو مأمور أو مختال"(٢١). ويحاول عبد الله سالم مليطان أن يقدم تفسيرا أو أسبابا لظهور القص بعد الاسلام، بقوله: "فإن إجمال القرآن الكريم وعدم استغراقه في شرح أو تفصيل كثير من الأحداث والقضايا التي أثارها كان عاملا مشجعا على انتشار القصص والقصاص"(٢٢). إضافة إلى اتخاذ القص وسيلة ـ حسب مليطان ـ أو أداة سياسية استغلها كل من علي ومعاوية للترويج لحزبه وتوجهه.

إذن امتثل الحديث للنظرة ذاتها التي أرسى دعائمها القرآن، من خلال موقف الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ من القص والقصاصين والمثال المتداول عن موقفه هذا هو مثال: تميم الداري وما رواه عن حديث الجساسة، حيث تماثلت المنظورات بين هذه الرواية وبين ما حدث به الرسول من أمر الدجال. ويقول الناقد في هذا الصدد أن: "تميم بن أوس الداري وفد إلى الرسول من الشام، وأسلم، وصحب الرسول في غزواته، وكان مقربا إليه يحدثه بأحاديث الأولين وأخبارهم، فروى الرسول عنه ثمانية عشر حديثا. وفي هذا يقوم الرسول برواية عن تابع. ولقد اهتم الرسول بتميم، وأبرز ما رواه عنه أمام جمع من المسلمين قصة "الجساسة" التي رواها تميم له، ومؤداها أن تميما وصحبه ركبوا سفينة في البحر، وكانوا ثلاثين رجلا، فلعب بهم الموج شهرا فأرفأوا في إحدى الجزر، فخرجت إليهم دابة مغطاة بالشعر، لا يعرف جنسها، تدعى "الجساسة"، أخبرتهم أن رجلا في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم ويصلوا إليه، فإذا به إنسان كبير عظيم الهيكل، وقد كبل جسمه بالحديد فيخبرونه خبرهم، فيسألهم عن نخل بيسان وبحيرة طبرية وعين زغر[= بلدة في الشام] ثم يسألهم هل خرج من مكة ونزل يثرب؟ فلما يجيبونه عما سأل يخبرهم أنه المسيح الذي أوشك أن يؤذن له في الخروج، وأنه سيطوف الأرض ومدنها، إلا مكة والمدينة فهما كما يقول: "محرمتان علي كلتاهما، كلما أردت أن أدخل واحدة أو واحد منها، استقبلني ملك بيده السيف صلتا يصدني عنها، وأن على كل نقب منها ملائكة يحرسونها"(٢٣).

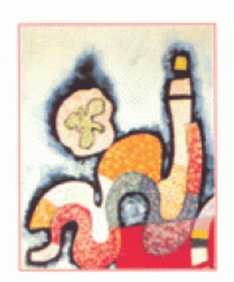
يلحظ الناقد من خلال ما سبق تأثير النسق الثقافي المهيمن على توجيه الرؤية، إذ احتفى الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ بهذا النوع من القص، على اعتبار أنه




موازي للحقيقة الشرعية ومؤكد لها، إضافة إلى أنه يعد دليل إثبات على نبوءة الرسول حتى قبل ظهوره، وهذا المظهر وجد في الخطب الجاهلية التي أشارت لقرب ظهور الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ مما يعكس حسب الناقد حرص الرواة على رواية ما يوافق هذا المنظور وما يسهم في إثبات النبوة ويخدم الدين. يرى الناقد أن هذا الموقف وجه رأي علماء الأصول ورؤيتهم للقص، كما وجه النقاد والفقهاء والفلاسفة، وفي الوقت نفسه "دعم موقف القاص الذي يوظف قصصه لخدمة الدين، فكان يحث على حضور مجالس القص والذكر والوعظ"(٢٤)، وحدد إطاره الوظيفي والمتمثل في التذكير والاعتبار، مما جعل السرد العربي متعلقا بموجهات خارجية مختلفة، أسهمت في تشكله وانبثاق رؤيته للوجود، حصرها الناقد في النظرية الشفاهية وتقييد المنطوق، والذي اصطلح عليه بالتدوين، وبالتالي خضوع هذين الموجهين إلى الرؤية الدينية والأصول المهيمنة.

ففي تقصيه للمرجعيات المتحكمة في السرد العربي، اعتبر أن الأخير ينتمي إلى السرود الشفاهية التي ظهرت في انبثاقات النظام الشفاهي، والذي لم يكن طارئا في هذه الثقافة وإنما كان محضنا أساسيا نشأت فيه المكونات الثقافية، بمختلف مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، والتي استجابت بشكل كامل في رؤيتها وممارساتها للمركزية الدينية. إن خشية الناقد والفقيه والأصولي متأتية من طريقة تقديم القص الشعبي للحقيقة التاريخية، المعاد صياغتها قرآنيا في قصص الأنبياء مثلا في حدود الحقيقة الشرعية، وهذا الرفض يجد تبريره في كون القص الشفاهي شكلت موضوعاته انزياحا بينا في تقديم الحقيقة الشرعية والتاريخية.

وفي هذا الصدد نجد ألفت كمال الروبي أن "الحقيقة التاريخية كانت تستوجب توفر سلسلة الإسناد كاملة، مثل الاعتماد على الأحاديث الضعيفة، كما تستلزم أيضا عدم التزيد في رواية الأخبار والالتزام بحرفيتها، كما تستوجب الحقيقة الشرعية التقيد بالأوامر والنواهي"(٢٥)، وأن تجاوز هذه الشروط في هذه المادة القصصية، كان سببا في الاعتراض عليه والنظر له على أنه هذيان وخرافة. هذا الوضع الذي اختزل دور القص وحصر وظيفته في التذكير والوعظ، سبب إرباكا لدى الأديب الذي يواجهه الحكم القيمي والوازع الأخلاقي أثناء التعبير عن قضاياه. إن نصوص ككليلة ودمنة ومقامات الحريري أو الهمذاني، يعيد لنا التساؤل ضمن إشكالية الصدق والكذب كمعيار



أخلاقي، إذ حظيت هذه النصوص بالقبول الرسمي والنقدي، على اعتبار فاعليتها الوظيفية المؤدية من وراء الكذب التخييلي، إذ رغم انزياح هذه النصوص عن الحكمية الواقعية من خلال الكذب التخييلي، إلا أن القبول وجد مبرره في الوظيفة الأخلاقية والدينية المقدمة من قبل التخييل، فالمقامات لم تقبل نظرا لارتباطها بالتكدية والتسول، ولذا كذبها غير مقبول لكونه قد ينتج لبسا أو اختلاط الكذب بالصدق نظرا لقرب الواقع من الخيال، عكس كليلة ودمنة فشخصياتها الاعتبارية لا يمكن أن تجعل من الشخص يصدق ما قيل حولها.

تجلى موقف الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ الرافض للقص، الخارج عن الإطار الذي حدده له القرآن بنموذج النضر بن الحارث بن علقمة القاص الجاهلي القرشي، الذي عاصره وكان نسبه متصلا به، حيث "عاشر الأحبار والكهنة، وحصل على قدر جليل من العلوم القديمة، واطلع على الأخبار، وتشبع بالحكايات، وقدم إلى مكة في الوقت الذي كان الرسول ينشر فيها رسالته، فكان النضر يحدث أهل مكة بأخبار الفرس واليهود والنصارى، ولم يتردد في حضور مجالس الرسول التي كان يعظ فيها المكيين ويحذرهم مما أصاب الأمم الخالية، وما إن يفرغ الرسول من وعظه وينصرف، إلا وينهض النضر بينهم قاصا عليهم أخبار "رستم واسفنديار الفارسية". ويخاطبهم قائلا: ما محمد بأحسن مني حديثا، وما حديثه إلا أساطير الأولين اكتتبها كما اكتتبتها"(٢٦)، اعتبر الناقد أن المرويات المطابقة لمنظور الإسلام ظلت أسيرة التداول الشفاهي في ذلك

الوقت، حيث تعرضت لإكراهات مختلفة فرضتها الظروف المهيمنة والمتغيرة، إذ أن الكتابة لم توظف في مجال الأخبار والآداب إلا في القرن الثاني، نظرا لموقف الدين منها ولبدائية الوسائل المعتمدة فيها، بيد أن الشفاهية "ليست قناة توصيل فقط، وإنما هي منهج تفكير أيضا، وطريقة في إنتاج النصوص وبنائها، ظلت هي الأساس لقرون طويلة، يعتمد عليها جل المؤلفين والمبدعين، عندما يفكرون في أعمالهم وينتجونها على نحو شفوي، ثم تكون الكتابة فقط من أجل الحفظ والتقييد، وخوفا عليها من الضياع، دون أن تصبح آلية للتفكير"(٢٧). وهذا ما أكده أدونيس الذي وجد أن الوحي أقصى الشعر لعدم امتثاله لمعايير الحقيقة، مما أبطل دوره بحكم أنه يمثل رؤيا للوجود والعالم، ليجعل دوره مكرسا لخدمة الدين الجديد.

إن تدوين الوحي حسب أدونيس اعتقل الحقيقة داخل الكتابة، ومن هنا صارت الأخيرة قبرا للمعنى، فأغلق باب الاجتهاد الفكري بحلول منطق اليقينيات والمسلمات، وتم خنق السؤال والبحث وطمس الإنسان - باسم الحقيقة التي تدعي احتكار المعنى النهائي - لذلك العالم المتعالي الذي قام الوحي بتأسيسه، إذ أن الوعي الديني المتوارث "حاول التبرير لهذه النزعة ورسم موقف يرى في ممارسة الآخر لفعل الكتابة انحطاطا وتراجعا ومن ثمة فالذات العربية هي ذات تتسم بالبداهة والفطنة والارتجال، وهو حكم قيمي خاضع لسلطة السياسي مبررا بالديني"(٢٨). من هنا أنتجت منظومات النبذ والإقصاء والإخضاع، حيث تم التأصيل لثقافة المطابقة مع الأصل لا الاختلاف، ومن ثمة استبعاد الآخر والتحيز للذات. كما يرى أدونيس أن الشعر الجاهلي تميز بالشفوية إذ لم يدون، بل اعتمد على الذاكرة والحفظ والرواية هذا ما يجعله قائما على ثقافة الصوت والسماع، كما أنه - أي الشعر الجاهلي - نشأ في بدايته مسموعا لا مكتوبا، حيث ارتبط بالغنائية وعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته المتداخلة مع مشاعر الجماعة، وهذا ما جعل الشاعر يهتم بالسامع ويحرص على إرضائه، مصورا الحياة الجاهلية بتفاصيلها، لذا كانت طريقة التعبير أهم من المضمون الشعري.

تبنى النقد العربي معايير الشعر الجاهلي فيما بعد على أساس أنها تمثل أصولا لا يجب انتهاكها، وانساق التنظير للشعر إلى هذه المعايير، بعد أن شهد الحراك الأدبي امتزاجا بين الثقافات الشعبية المختلفة، "وساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب، كما لو أنه نص شفوي"(٢٩)، مما جعل العلماء يفكرون بالتقعيد والتقنين حفاظا على هوية الشعر العربي، فألفت المعاجم وغيرها بهدف تفادي اللحن في القرآن، والذي ظهر نتيجة المدنية وبروز المولدين والموالي، حيث وضح محسن جاسم الموسوي أن المشافهة "قائمة اقتضتها ضرورات الحياة الحضرية ومستجداتها، اتساعها وتناقضاتها"(٣٠). ويطرح أدونيس أسبابا وراء حركة التقعيد التي قيدت الشعر العربي وأثرت على لغته سلبا، منها: الموانع الدينية واللغوية والقومية والرغبة في الحفاظ على الخصوصية، لكن أصبحت هذه القواعد صارمة ومطلقة، مما أنتج رؤية واحدة تجاه الشعر وأساء إلى النقد العربي والشعر، إذ لم يخضع إلى الاختلاف ومبدأ الحرية. "إن واقع الشعرية العربية القديمة لم يرض بال أدونيس، ويتضح ذلك في تعليق أدونيس عن الخطاب النقدي القديم فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا، ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية"(٣١). إن أدونيس يرفض هذا التقعيد الذي تحول إلى سلطة تتحكم بذهن المتلقي، والتي مارست إقصاء وتغييبا للآليات الشفوية النابعة من البيئة والواقع، وأدت إلى تحديد مستويات الخطاب الشكلية، بل هو في "زمن الشعر" يصرح أن "كل شكل حد. إذا، كل شكل نقص. التمسك بشكل واحد لا يتغير تمسك بالحد والنقص. في هذا خطر ثقافي يتضمن خطرا إنسانيا. يضيق الإنسان ويجمده. يدفعه إلى الشكلية أي عبادة الشكل الصنعي الواحد"(٣٢). ومن هنا يجب الاحتفاء بالتعدد والمختلف.

ولنا أن نربط هذا الأمر بقضية الانتحال، إذ "كثيرا ما استغلت الموهبة الأدبية عبر التاريخ في تدعيم قضايا قومية، سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية أم حزبية"(٣٣)، وقد أثار طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" هذا الإشكال، حيث يقول في مقدمته: "ذلك أن الكثرة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين."(٣٤) ويرجع الكاتب هذه القضية إلى عدة أسباب أجملها في: السياسة وما يتصل بها من عصبيات قبلية مختلفة، ومنافع سياسية حاول العرب الحفاظ عليها، حيث يقول في هذا الصدد "إن العصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التي حملت العرب على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين"(٣٥)، كما يعود بعض مظاهره إلى أسباب دينية، حيث قام البعض بتعظيم شأن النبي وشأن أسرته وقبيلته واثبات صدق نبوته، وقام الباقي بمحاولة إثبات أن




القرآن جاء مطابقا في ألفاظه لغة العرب، وفي هذا الصدد يقول طه حسين: "وأنت تستطيع أن تحمل على هذا كل ما يروي من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية ممهدا لبعثة النبي، وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروي لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم وأحبار اليهود ورهبان النصارى كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة. "(٣٦)، إضافة إلى أسباب أخرى تتمثل في الفن القصصي والشعوبية التي تمثل صراعا في تمثيل الذات والآخر .

٣- الترميز السردي: المثقف والسلطة:

اعتبر السرد وسيلة خالصة لتمرير الأفكار والتوجهات بطريقة رمزية، هذا في مواجهة سلطة سياسية واجتماعية مهيمنة، من هنا ارتبط بالحيلة حيث "يلجأ إليه عادة من يكون في موقف حرج، في موقف من لا يستطيع بسط حاجته مباشرة، فيستعين باللف والدوران ويحيد عن الطريق السوي ليسلك طريقا ملتويا"(٣٧)، وكما أن السرد قد قيد بموجهات مختلفة، تمثلت في الشفاهية وظروف التدوين التي أعادت ترتيب وقائعه ومجرياته، فقد أسهمت حسب الناقد مكونات معرفية أخرى في هذا التشكل منها "الأنساق الثقافية التي صدرت عنها المادة الحكائية لهذه الأنواع في علاقتها بالمجتمع العربي الإسلامي بما فيها الفرق بين السلطة والثقافة الأخرى المسكوت عنها أو الثقافة الشعبية"(٣٨).

نجح المناخ السائد في إبراز أدوار جديدة لنقاد الأدب، الذين كانت لهم سلطة رمزية معتبرة لتوجيه القيم الأدبية والفنية، حيث كان موقفهم خاضعا للإطار المعرفي والأخلاقي للإسلام كما رسمته وأقرته المؤسسة السياسية، ومن ثمة تشكلت المركزية الدينية، حيث صار بموجبها الوجود خاضعا لتفسير ينبني على معطيات هذا الدين الجديد، فمركزية الوحي غيرت المنظور نحو الأشياء، وعدلت المواقف لتسير وفق رؤية السلطة الدينية، والتي بدورها واكبت التصور السياسي بل وساهمت في توجيهه، بل ونظرا للتحجر وإغلاق باب الاجتهاد والتأويل، يتم التلاعب بتفسير النص الديني بما يوافق التوجه السياسي، حيث يصير النص الديني أو يتم الحديث عن تجديده وفق نظرة تبريرية لما هو سياسي، ومن هنا يتضح التواطؤ القائم بين هذه الأخير وبين المؤسسة الدينية.

في هذا الصدد نجد كتاب عبد الله الغذامي "النقد الثقافي" متموضعا في إطار من البحث الاستكشافي لمدى خضوع الخطاب الثقافي للنسق الديني المهيمن، ومدى تمثله أو تشكيله للرؤية السياسية، فمن خلال دراسته لشخصية المتنبي يتساءل عن عظمته وشجاعته العظيمة، إذ يتخذ من العلل النسقية مبدأ لقراءته النقدية، فيحاول إثبات قضية الأنا المتضخمة في الخطابات العربية، والتي عدت من السمات التي ترسخت في الخطاب الشعري، وانتقلت من ثمة مختلف الخطابات الأخرى حتى صارت سلوكا ثقافيا كامنا في الوجدان الثقافي للعرب، وهذا ما يسبب خللا في تكوين الذات ويشكل عيبا من عيوب الشخصية الثقافية، ومن أهم ما استخلصه أن الذات العربية كانت متشعرنة بسبب هذا النسق المتوارث الذي كمن في العقلية العربية، وعمل على اصطناعه الشعر وتسويقه بلاغيا، ومن ثمة وبعد شعرنة الذات العربية بانت إلى الوجود شخصيات كثيرة أنشأت خللا في الحياة، كنموذج الشحاذ والكذاب والمنافق، وشخصية الفرد فحل الفحول الذي حمل صفات الأنا المتضخمة التي تسعى لإقصاء الآخر، فانتقل هذا الأمر إلى باقي الخطابات التي ورثته، وصار سلوكا ثقافيا في العقلية العربية.

عد الناقد السرد "مظهرا تعبيريا تكون في محضن الثقافة العربية الإسلامية، وتكيف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ولهذا لم ينظر إلى السرد العربي بوصفه ركنا معرفيا محضا من أركان الثقافة العربية، وإنما نظر إليه بوصفه مظهرا إبداعيا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة فتجلت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وخاصة الشفاهية والإسناد"(٣٩). ورتبت نظرة السلطة لهذا النمط التعبيري، إذ أجمع الفقهاء وعلماء الأصول ومعهم السلطة السياسية على الخوف من الطريقة التي يقدم بها القص الشعبي الحقيقة التاريخية، المعاد صياغتها من قبل القرآن في قصص الأنبياء والخليقة والبدء. . . ضمن أفق الحقيقة الدينية.

إن هذا العنف الممارس والقائم على الرفض والنفور، وجد تبريره في كون موضوعات القص الشفاهي انزاحت عن إطارها المشروع، وتجاوزت ما نظم لها أثناء تقديمها للحقيقة التاريخية والشرعية، حيث عكست علاقة المثقف بالسلطة المهيمنة، والتي كانت علاقة إشكالية ارتسمت حدودها بالتعقيد والتنافر، من أجل ذلك وجد الناقد أن صراع الأيديولوجيات سهل بروز علاقة تنافسية بين الطرفين، حاولت معها ثقافة العامة التأسيس لحضورها عن طريق ممارسة الإيهام والتخفي واللجوء "إلى التشفير الرمزي، والتمثيل السردي الذي لا يفك إلا




عبر سلسلة من المجهودات العقلية والروحية"(٤٠). وهذا كله مرتبط بقضية الوعي الذي يحاول التحرك ناحية اكتشاف الحقيقة بمختلف تجلياتها ومظاهرها. "ومع أن الوعي ذاته ظاهرة تاريخية، فإن هدفه الأسمى يكمن في الرغبة الدائمة في تجاوز ما تم اكتشافه والتحرك إلى قارة المجهول في الفكر والإبداع، أي أن الوعي ـ بعبارة أخرى ـ نشاط وفعالية متحركة لا تؤمن بالثبات والاستقرار، لكن السياسة ـ محور نشاط السلطة وفعاليتها ـ تتحرك دائما في محور الثبات والاستقرار، لذلك ينصرف اهتمامها في الفكر والإبداع إلى ما يحقق هذه الغاية، التي تفضي إلى تكريس مشروعيتها السيادية العليا، وكل فكر أو إبداع يناهض هذه الغاية يتم تهميشه في أحسن الأحوال إن لم يتم اغتياله وتصفيته نهائيا"(٤١).

إن السارد الذي يقدم رؤية مغايرة لما تحدده السلطة يوازي المثقف الثوري على حد تعبير نصر حامد أبو زيد و أيمن عبد الرسول، حيث يقف بالضد من المثقف التبريري أو التقليدي الذي يكون بقاءه رهين وجود السلطة السياسية التي يدعمها، ومن أجل ذلك يدعو دوما إلى الثبات والاستقرار، في حين يتحرك المثقف الثوري بشكل مضاد ليؤسس منطق المغايرة والاختلاف والتجديد، فتكون نظرته أو رؤيته أقرب إلى التغيير والثورية، وعوالمه الإبداعية أقرب إلى الاختلاق السردي الذي يتلاعب بالرمز في تصوير صراعه مع السلطة المهيمنة السياسية والدينية. استطاع السرد أن يشكل فضاء واسعا لممارسة التنكر بغرض انتهاك قيم مقبولة، حيث أسهمت شخصياته في تحديد ايجابية القيم أو سلبيتها. "ومن المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة: الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطور دائما قيما سلبية، تجد من يسعى لانتهاكها، انطلاقا من رؤية ما، أو منظور معين"(٤٢). ومن أجل ذلك يرى الناقد أنه يتم الاحتيال على عمليات الاستبعاد والإقصاء الممارسة من طرف السلطة باللجوء إلى الإلماح والمواربة، حيث يوضع المسكوت عنه في مستوى المفكر فيه عن طريق سلوك مسلك بلاغي شديد الذكاء لخلق احتمالات دلالية مختلفة ومتشعبة، تفضح عجز الخصوم عن تمثل الحقيقة والوصول إلى التفسير الصحيح والتأويل الواضح.

يقدم الناقد صورة مقارنة بين الثقافة الرسمية والثقافة المحلية، والأساليب التي تلجأ إليها الأخيرة لبلورة اتجاه ووجود مغاير لما تحاول السلطة ترسيخه، عن طريق خلق وتطوير أشكال مهمشة تعبر عن المسكوت عنه، وتستعيض بالرمز لاختراق سكونية المبدأ وثباته، وبهذا الصدد يقول: "وإنه لمن المعروف أن الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات وتختلف الرؤى والتصورات، وحيثما تتجمد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات ويتعثر التجديد، وتتشكل قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة، وهنا تتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقر بالثبات، وتبجل الماضي، وتقدس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعها مسافة، لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقي، وثقافة حسية وتشخيصية، لا تقر بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة، وهي لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى من إثارة موضوعات مختلف حولها، إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية، وفيما تثبت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجددة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدد الحياة"(٤٣) إن النص يعكس بشكل واضح الصلة التفاعلية بين النصوص المنتجة والسياقات الثقافية، حيث قدم لنا الناقد جملة ظروف يحتكم إليها راهن المنجز الأدبي والشروط التي تتشكل هويته وفقها، مما يشير بوضوح إلى اشتغاله على ثنائية الإرسال والتلقي وإبراز أهميتها ودورهما في بلورة المعنى الوارد.

يقدم الناقد مثالا عن الأقنعة الرمزية الممارسة من أجل تمويه السلطة، متمثلا في نموذج ابن طفيل وسيرته الاشراقية والمعنونة باسم "حي بن يقظان". حيث سعى ابن طفيل إلى إيصال رؤيته الاشراقية إلى المتلقي والتي حاول تعويمها بفعل الرمز والقناع إخفاء للحظات البوح. إن الناقد هنا استطاع أن يستنطق النصوص ويستنتج ما أراد ابن طفيل التبشير به على سبيل التلميح لا التصريح، وأيضا الدعوة من خلالها إلى الاعتقاد بها. "والأمر الذي يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيده المتواصل أن حالة الكشف عصية على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا ـ من جهة ـ وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده





إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية، بتأكيده أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح في كشف مضامينه، على نحو يجعل المتلقي يعتقد بها، من جهة أخرى"(٤٤).

ويعود عبد الله إبراهيم إلى الوصف والمعاينة التاريخية التعاقبية للكشف عن ملابسات تشكل هذه الرؤية عند ابن طفيل، حيث وجد أن أسباب لجوئه إلى الرمز والتشفير يعود أساسا للواقع السياسي المهيمن، وبصفة أدق لارتباط الاتجاه الباطني المشرقي بمواقف سياسية مناهضة للحكم في الأندلس في تلك الفترة، وتعذر الوقوف على الإشراق بالطرق العادية، مما جعل هذا الاتجاه محظورا آنذاك، ويفسر الناقد سبب تكتم ابن طفيل على اشراقيته وتلميحه عليه فقط بمكانته السياسية والاجتماعية والثقافية، إذ كان وزيرا معروفا بغرناطة وطبيبا للسلطان أبي يعقوب يوسف وكاتما للسر في بلاط الموحدين، فاعتماد أهل الأندلس على المذهب المالكي جعل ابن طفيل يتردد ويتحفظ في توضيح معتقده، لذلك كانت قصة حي بن يقظان تمثيلا سرديا خاضعا لهذه الموجهات وقناعا لسيرة الكاتب وتوجهه الحقيقي، وقد عمد إلى تعويم الحكاية بالرمز وإحاطتها بالغموض، وتبرير ذلك بعجز الألفاظ العادية على وصف حالة الكشف، وإضفاء صيغة تعليمية عليها في مخاطبة سائله، ثم التعامل بحذر ووضعه حكم قيمة يثبت من خلالها ولاءه لما هو سائد، بتوضيحه أن ما منعه توضيح ذلك هو أن الشريعة منعت الخوض فيه.

في الأخير لنا أن نطرح تساؤلا حول هذه الرؤية المقدمة، هل الدين هو الذي أسهم في خنق الحريات الأدبية والنقدية؟ ألم يكن الإسلام كافلا للحريات عامة ولحرية الإبداع على وجه الخصوص؟ ماهي الحدود الفاصلة بين حرية الفرد في أن يقول ما يشاء وبين حرية المجتمع في أن يدافع عن قيمه؟ يجد عبد الوهاب المسيري أنه من الضروري وجود صلة بين العمل الأدبي وعالم الإنسان لذا فقد طرح سؤال حرية الإبداع وانتقد أن تكون هذه الحرية مطلقة، فالإبداع ليس مطلقا يتجاوز الإنسان وحرية الإبداع يجب أن تقابلها حرية المجتمع في أن يدافع عن نفسه وعن قيمه، ومن ثمة فهو يرفض أن يكون الفن للفن ويعتبره للجميع، إذ حال فقدان الفن علاقته بالواقع وبالإنسان من حق أي إنسان أو كائن اجتماعي التصدي له إذا كان هذا الفن معاديا للإنسان وللقيم الإنسانية، ومن هنا فالمجتمع عليه أن يفرض رقابته دون أن يخنق الإبداع لأن الحرية المطلقة مدعاة لتفكك المجتمع وهذا ما يجعله يؤمن بأسبقية المجتمع على الفرد، بحكم أن الفرد ينتمي إلى المجتمع وليس العكس فالعكس يفترض أن يكون المجتمع شموليا.

جامعة محمد الشريف مساعدية ـــ الجزائر

الهوامش:

(١) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/لبنان، ط١، ٢٠٠٠ص٣٥.
(٢) . عبد الله إبراهيم: الشفاهية منحت سمة شبه مقدسة، حاوره: اياد الديلمي وأبو طالب شبوب، مجلة الروائي، www. alrowaee. com
(٣) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٩٩.
(٤) المصدر نفسه، ص١٣٢.
(٥) م. ن. ص١٠٣.
(٦) عبد الله إبراهيم: السردية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط٢، ٢٠٠٠، . ص٧١.
(٧) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص١١٤.
(٨) عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران/الجزائر، دت، ٢٠٠٣، ص٢٤٨.
(٩) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص١٠٢.
(١٠) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص٦٣.
(١١)المصدر نفسه، ص٦١.
(١٢) سورة آل عمران: الآية٦٣ .
(١٣) عماد الدين ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، الجزء الثاني، تحقيق محمد الألباني، مكتبة الصفا، القاهرة/مصر، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٣.
(١٤) سورة يوسف: الآية ٣.
(١٥) عماد الدين بن كثير: المرجع السابق، الجزء الرابع، ص٢١٢.
(١٦) المرجع نفسه، ص٢١٢.
(١٧) انظر: أبو يحي التجيبي: مختصر تفسير الطبري، مراجعة: مروان سوار، دار الفجر الإسلامي، دمشق/بيروت، ط٦، ١٩٩٨، ص. ٢٤٢.
(١٨) سورة يوسف: الآية١١١.
(١٩) عماد الدين بن كثير: المرجع السابق، ص٢٤٦.
(٢٠) سعيد يقطين: الكلام والخبر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٧، . ص٤٠.
(٢١) عبد الله ابراهيم: السردية العربية، ص٦٣.
(٢٢) عبد الله سالم مليطان: التفكير الأسطوري في الإسرائيليات، مركز الحضارة العربية، القاهرة/مصر، ط١، ٢٠٠٥، ص٦٠
(٢٣) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص١١١.
(٢٤) المصدر نفسه، ص٦٦.
(٢٥) ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر، القاهرة/مصر، ط١، ١٩٩٩١، ص٩٦.
(٢٦) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص١٠٨.
(٢٧) عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٣، ص١٠.
(٢٨) عبد الوهاب شعلان: الشفاهية(الخطابة)والكتابة، مجلة كتابات معاصرة، العدد٥٧، المجلد١٥ (آب/أيلول٢٠٠٥)، بيروت/لبنان، ص٤٧.

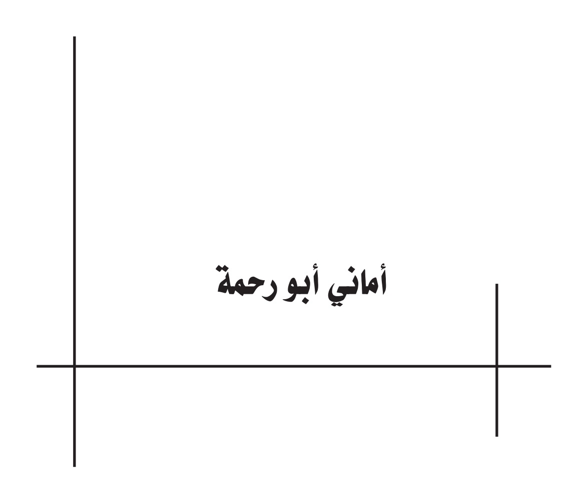



(٢٩) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط٢، ١٩٨٩، ص٣٠.
(٣٠) محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص٣٥.
(٣١) بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة/ مصر، ط١، ٢٠٠٩، ص١٧.
(٣٢) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط٦، ٢٠٠٥، ص٢٧٦.
(٣٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٠٥.
(٣٤) طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار النهر للنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ط٣، ١٩٩٦، ص٥١.
(٣٥) المرجع نفسه، ص١٠١.
(٣٦) المرجع نفسه، ص١٠٢.
(٣٧) عبد الفتاح كيليطو: الغائب، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدرا البيضاء، ط٣، ٢٠٠٧، ص٧٢.
(٣٨) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٥١٣.
(٣٩) المرجع نفسه، ص٥١٢.
(٤٠) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٣٥
(٤١) نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص١٦
(٤٢) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٢٠.
(٤٤) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص٦٠ـ٦١.
(٤٥)المصدر نفسه، ص٤٤.



السخرية والتناص التاريخي في سرد ما بعد الحداثة
(تاريخ العار في بلاد النفطتار) لجمعة اللامي نموذجا





أماني أبو رحمة

كتب جمعة اللامي قصته تاريخ العار في بلاد النفطتار مستحضرا حدثا تاريخيا معاصراً مؤطراً بالعنف والطغيان والأهوال وسفك الدماء , إنها حرب الخليج الثانية وما تلاها من السقوط المأساوي للعاصمة العراقية بغداد ، وإسقاط النظام الشمولي واحتلال العراق. حدث ألهب خيالات الشعراء والأدباء والمثقفين بل وعامة الناس في منطقة يقاس تاريخها ليس بقرون بل بالفيات , تسير فيها الحقيقة والأسطورة جنبا الى جنب وتمثل الذاكرة خطرا فظيعا ذلك أنها معمل قصص وروايات واختلاقات ونبوءات .

ساد الذهول وتعددت الآراء واختلطت المشاعر وبدأت الجموع تراجع ذاكرتها وتتفحص سردياتها وتبحث في التاريخ عن مغارات تأوي إليها ، وعن قصص تبدد قلقها ولكنها تفشل فيستشري القلق والشعور باللاأمن وسهولة فقد الأوطان نكبة أثر نكبة .

جمعة اللامي

لم يختلف الناس عامتهم وخاصتهم على حدث ما مثلما اختلفوا على ما حدث في التاسع من نيسان ٢٠٠٣ فمن مرحب بسقوط نظام شمولي إلى معارض لاحتلال عاصمة عربية ، إلى باك على الضحايا ، الى متشائم بشأن النهاية . ومن مفكك للحدث الى مركب للأحداث ضمن سياق طويل ضاعت بداياته وتاهت نهاياته .

يكتب جمعة اللامي عن الحدث فيواجهه عجز اللغة في أن تدلل حتى على نفسها أو على أن تفي بمراد الفكر. وعجز الأجناس الأدبية التقليدية التي أدمنت التطور الخطي والتماسك والسببية والنظام عن تلبية ما يهدف إليه من تصوير الواقع " كما هو" :متناقض , وغير متماسك , ومتعدد الوجوه ، وفشل السرديات الكبرى في تقديم تفسير مقنع لما حدث ويحدث وسيحدث.

فماذا يفعل القاص؟؟.

كان لجوء اللامي الى توظيف ما وراء القص ، وما وراء القص التاريخي في قصته أمر لا مفر منه لتطبيق فوضى الوجود المعاصر على نصه ، وتفكيك اتفاقيات القصة من اجل فضح زيف أسطورة الحقيقة او الواقع التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم . وعليه فان ما أهدف إليه في هذه الدراسة هو التمييز بين أسلوبين أدبيين ما بعد حداثيين في قصة جمعة اللامي : ما وراء القص ، وما وراء القص التاريخي .

ما وراء القص

ولنا أن نتساءل كيف نعرف أننا نقرأ ما وراء القص؟.

تعد الانعكاسية الذاتية , أو وعي الرواية بكونها رواية وتركيب خيالي , احد أهم الخصائص المحددة لما وراء القص . تقول واو: " أن كتابات ما وراء القص تعكس تركيبها ولغتها بوعي ذاتي"" . وقد رأت هتشيون أن " ما وراء القص يبتدع رواية ويكتب تقريرا عن ابتداع تلك الرواية في آن واحد". وذلك يعني أن النص يمكن أن يعد كلا مغلقا يشير الى نفسه أكثر من إشارته الى الواقع بمعنى ان عنصر المحاكاة , محاكاة الواقع , أو محاولة تصويره تتلاشى الى حد بعيد.

((ورأيتُ كأنني أمسكت بقلمي الرصاص وأخذت اكتب:" من عتمة الفجر الي عتمة الغروب. في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر. كان ثمة فهد يرى بعض الألواح الخشبية.....القصة)).

تعلق النصوص الما وراء قصية بانعكاسية ذاتية على عمليات القراءة والكتابة وصنع المعاني . وذلك عندما تقطع خط القصة للإدلاء بتعليقات تطفلية . وعندما تثيّم هذه النصوص وتعكس فعل القراءة والكتابة والتأويل , فإنها تشير إلى ادوار مختلفة يمكن أن يقوم بها الكتّاب والقراء.

((لم يداخلني أي شكّ. لأني كنت حقا سأكتب مقالات وأذيلها بأحد هذه التواقيع. وربما بتوقيع آخر. بعدما ترفض نشرها الصحافة الحزبية وتلك المنفلتة (هما وجها دينار الذهب. كما سيقال في مقاهي اليشن. بعدما يرجع المشيعون من أيشان ام الهند. حيث يدفن الأطفال ، كما سيعرض صاحبي لذلك في قصة:" اليشن ـ يوم من تاريخ مدينة منسيّة ") ...القصة

" وربما يقتضي الإنصاف بعض الإيضاحات. وهذا ما ازعم ان المقامات المضافة. التي أعطيتها أرقاما أخرى مستقلة. هي أيضا مقابسات........القصة)).

إن تركيز ما وراء القص ـ والكلام لباتريشيا واو ـ على الشخوص التي تهتم بالقراءة والكتابة ، وتأويل الكلمات ,والعوالم المكتوبة يشير إلى الطريقة التي تبتدع بها الأنظمة الروائية التخيلية . ذلك كونها تكتب بوساطة شخوص في النص , وهذا يعني أنها تَبتكر من جديد من قبل شخوص أخرى حين تَناقش أو تؤول . كما لاحظ منظرو ما وراء القص أن القارئ شريك دائم في حيل صناعة المعنى , إلا أن ما يميز كتاب روايات الانعكاس الذاتي , هو قدرتهم على جعل القارئ واعيا بمشاركته الفاعلة, وأيضا بإلقائهم الضوء على أن القراءة وليس الكتابة لوحدها عمل تخيلي

وإبداعي . وعليه يمكن النظر إلى مواقف القارئ والكاتب في كتابات ما وراء القص من زاوية أخرى ، ألطف من مجرد جعل القارئ واعيا بدورة في عملية القراءة وتركيب النص, فمثلا يمكن مسرحة دور القارئ بواسطة تجسيد الشخصيات بوصفها قراء يفكرون ويناقشون ويمارسون فعل الكتابة .

((حين كنت أراجع قراطيس, وعندما قصّ الخالدي, عليّ في وقت سابق, اقرأ في كتاب:تحفة الأعيان في تاريخ عُمان, ، لأني كنت حقا سأكتب مقالات وأذيلها بأحد هذه التواقيع. تلك هي الكتابة..! الخ))

يندمج القاص في لعبة الوعي الذاتي حين يخلق قصصا ضمن قصته لكتاب متخيلين منهم جمعة اللامي نفسه الذي أضحى شخصية خيالية في قصته (أهم مظهر من مظاهر الانعكاسية الذاتية الما وراء قصية) وابوعلي(حسن) الماجدي و متعب المطرود و شـايع الشـرقي ..الخ . ومن خلال كشف الطريقة التي ينتج بها الكاتب رواية جمالية, يطمح ما وراء القص إلى اكتشاف العملية المماثلة التي أنتجت كل أنظمة المعاني في العالم.

ترى ما بعد الحداثة ان اللغة هي احد أهم العوائق نحو معرفة الحقيقة. فاللغة هي وسط المعرفة. ولكنها تبعا لما بعد الحداثة لا يمكنها ان تعبر عن الحقيقة بكفاية. ذلك لان هناك شرخا كبيرا بين الكلمات والحقائق التي يفترض ان تعكس فحواها. فالكلمات لن تعرض الحقيقة الموضوعية ، لأنها ـ أي الكلمات ـ أفكار ، بمعنى أنها اتفاقيات بشرية. وعليه فإننا لن نتمكن من معرفة الحقيقة الموضوعية إذا ما وظفنا هذه الاتفاقيات البشرية. وكل ما يمكننا ان نحصل عليه هو خلق الحقيقة بوساطة الكلمات.

وهذا هو جوهر النظرية البنائية constructivism. وذلك يعني أننا لن نتوصل الى تقارير كونية عامة عن الإنسان. فضلا عن أننا لن نستطيع ان نحدد ما إذا كان هناك شيئ يمكن ان نطلق عليه الطبيعة البشرية. يقول ما بعد الحداثيين : انه لا يوجد طبيعة بشرية بحد ذاتها. نحن ما نقوله (نحن) عن أنفسنا.

هناك مشكلة أخرى مع اللغة تتمثل في حساسية ما بعد الحداثيين لما أطلق عليه فريدريك نيتشه "الرغبة في السيطرة". يمارس الناس السيطرة والسلطة على الآخرين. واللغة هي وسيلتهم في تحقيق ذلك. فمثلا عندما نحدد ادوار الناس ونتحدث عن الله او ما يأمرنا به فإننا نحدد توقعات ونصمم حدودا. وبذلك فإننا نتحكم بالبشر عبر اللغة. ونتيجة لهذه النظرة الى اللغة وقدرتها على السيطرة والتحكم. يميل ما بعد الحداثيين الى التشكيك



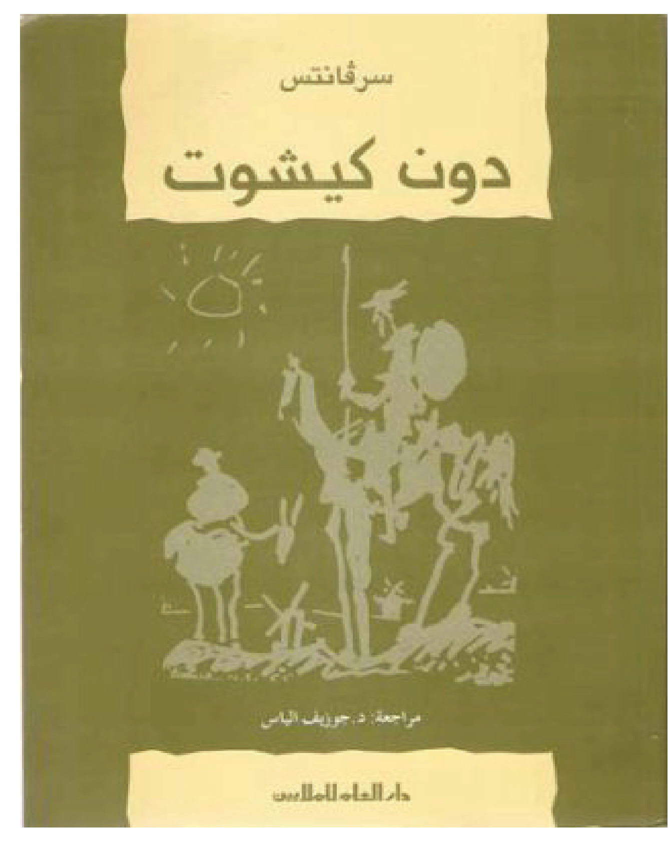
بكل " السرديات " ويزعمون ان ما يقوله الناس او ما يكتبونه ليس سوى أداة لضبط الآخرين والتحكم بهم.

نعود مرة أخرى الى تبعات هذه النظرة على الإنسان.

فإذا ما حاولنا ان نحدد الطبيعة البشرية ، فإننا تبعا لذلك ، نحاول ان نفرض سيطرتنا على الآخرين. ويقول ما بعد الحداثيين ان جعل الإنسان موضوعا ـ بمعنى مادة للدرس والتحليل ـ معناه ان تُخضع ذلك الإنسان. وبكلمات أخر أن تضعه داخل بوتقة محددة الجوانب والحدود. والنتيجة ان الطبيعة البشرية لا يمكن ان تُحدد. وتبعا لذلك فان ما بعد الحداثة لا تعترف بما يسمى بالطبيعة البشرية. بل إنها تذهب ابعد من ذلك حين تنفي وجود الذات الفردية. وسأتناول هذه القضية بشيء من التفصيل على ضوء قصة جمعة اللامي.

في طريقنا نحو التخييل في "تاريخ العار في بلاد النفطتار" قصة جمعة اللامي الما بعد حداثية نرى اللامي الشخصية الوجودية ، وقد أصبح شخصية تخيلية في روايته وورط نفسه مع أبطالها وشخوصها وهو أمر برع فيه كتاب ما وراء القص ووظفوه بوصفه أسلوبا يرينا كيف تُبنى الذات ثم تفصم باللغة . الذات واللغة قلق ما بعد الحداثة المركزي :

((وقبل أن يقترب من الميركابا. ناولني الخالدي كراسا صغيرا ملفوفا بما هو مغزول من صوف ميساني. في داخله هذه الضَّميمة. ثم خاطبني:" الآن. وقد اخترت ان اختار أسلوب موتي. أنا الذي لم أَخْتَر يوم ميلادي:يا صديقي العزيز. انشر هذا المتن. وهذه المقالات وتحتها توقيع " متعب المطرود " او "



شايع الشرقي " أو حتي " جمعة اللامي " أن شئتَ ". يا أخي هذه الاضمامة وديعة العمر)) .

فإذا أردنا أن نقول بصورة مؤقتة أن السارد هو{اللامي } (بين أقواس لتميز وضعه الوجودي) ـ((يبدو أنني أُشير ـ او هو كذلك فعلا ـ الي ان الراوي، او الحاكي، او السارد،الذي سيُظهر هذه القراطيس علي الملأ، سيكون الكاتب جمعة اللامي.... القصة))ـ فيمكننا القول أن القصة التي يحكياها اللامي والشخصية التخيلية قد اخترعت من قبل آخرين . ولكن إذا استمرينا في الجدل , يمكننا القول أن {اللامي} قد هندس المغامرة كلها , حتى يتمكن من كتابة الأكاذيب واللامعقول لتسلية الناس .

((وفي تَلّ سُفَيِّحْ هذا، صنع جمعة اللامي إطار شخصية "حكمة الشامي "، عندما التقاه هناك وكان عمره عشر سنوات. فقال له حكمة الشامي:وأنت أيضا ستكون من ضحايا " ونسة " بنت الصياد جَبَّار القُصَيُّرون، في محلة الماجدية بمدينة العمارة)).

وبذلك فان " اللامي " الكاتب في قصته , هو شخصية اخترعها {اللامي } السارد، بذات الطريقة التي هندست بها شخصية" دون كيشوت "من قبل دون كيشوت . وبالطبع فان دون كيشوت لم يوجد قط ولكنه اخترع من قبل ميغيل دي سرفانتس سافيدرا الاسباني .

وبالترابط فان{ اللامي } لم يوجد قط، ولكنه كان اختراع جمعة اللامي الحقيقي من العراق. وتبعا لذلك أصبح لدينا ثلاثة (جمعة اللامي) وليس اثنين : المؤلف , السارد , الشخصية و كل واحد متمايز وجوديا .

((... يبدو أنني أُشير ـ او هو كذلك فعلا ـ الي ان الراوي، او الحاكي، او السارد،الذي سيُظهر هذه القراطيس علي الملأ، سيكون الكاتب جمعة اللامي، لأن " أَلّيشِنْ " سترتبط به من ناحية " فقه الكتابة "، من دون خلق الله. إذ لم ـ ولن ـ يسبقه كاتب الي اكتشاف إقليم ميساني بهذا الاسم، وبتلك التفاصيل، كما سيوضحها في كتابه الموسوم:أَلّيشِنْ، الذي ظهرتُ فيه أنا، كما لم اظهر من قبل، في قصة:" كيف اغتيل جمال الدين أبو يسار ".

ولكن ماذا يخبرنا ذلك عن اللغة ؟ لقد وضع ما بعد الحداثيين الذات في اللغة . وبهذه الطريقة التي وظفها اللامي تكون قصته قد فرغت الجزم بان النفس أو الذات يمكن أن تكتسب معرفة عبر اللغة فقط . لان النفس في الإدراك الصارم هي لغة. وتماما كما أن شخصية "اللامي " قد رُكبت عبر اللغة التي يسيطر عليها "اللامي " , فكذلك ,نحن أيضا , القراء, يحولون إلى رموز من خلال السيميائيات خارج النص . هنا تتداخل حدود النص فعندما نسأل أين "اللامي " الحقيقي فإننا نستجدي "عند أي نقطة يا ترى أنا خارج النص أو داخله؟" .

وعندما يكون المؤلف أو القارئ مرمزا عن عمد في اللغة , فإننا نضطر إلى تأويل أنفسنا , وإلى توريط الذات صراحة في عملية الانعكاس . إذ أن الفن هو الفضاء الذي نصبح فيه غير مألوفين أمام ذواتنا . وحيث تلك الأشياء التي افترضنا أنها كاملة لا ريب فيها ـ النص, المؤلف, الخ ـ تفقد استقرارها.

وتماما كما أن خيار اللامي محدد بالوضع, كذلك فان القارئ محدد بكلمات النص. لا إرادة حرة مطلقة. لان الاختيار دائما ما يساوق (بضم الياء وفتح الواو) في إطار, وبالطريقة ذاتها فإن هناك فكرة متمشكلة في القدر ـ شخص يجب أن يقرر, على الرغم من أن القدر لا يطلب منا مثل هذه المشاركة . والقارئ يجب أن يؤول النص , علما بأن خياراته محددة باللغة . ولهذا فان النص لا يتردد في الكذب علينا, هذه ليست قصة, بعد ذلك كله, لكنها قصة فعلا.

ولأن النص الروائي لا يمكن أن ينكر نفسه بوصفه قصة دون أن يبطل نفسه . لذا فان النص يتعامل بالتناقضات, فالقصة تؤكد وتنكر ذاتها دفعة واحدة تماما . كما أن الشخصيات تؤكد أسماءها وتنكرها .

تتعزز قضية الهوية التخيلية أو الحقيقية للشخصية عند تضمين أبطال الحياة الحقيقية في النص بوصفهم شخوصا أدبية في عالم التخييل , وجعل شخوص الرواية تتفاعل معهم أو تفكر بأناس يعلم القارئ أنهم موجودون في العالم الحقيقي خارج عالم الرواية . وهذا يقودنا إلى مشّكلة الحدود بين الواقع والتخييل , ويرسم بعد ذلك نماذج بالغة التعقيد وعصية على الفهم للعلاقة بين الواقع والخيال , والتخييل في الواقع , والواقع في التخييل. ويمكن تقصي فكرة العلاقة بين الواقع والتخييل في كتابات ما وراء القص من منظور أن كلا من عالم الروايات والعالم خارج الروايات, مبتكر ومبتدع ومتأثر باللغة. ويلفت ماك كافري الانتباه إلى " أن أساليب انشغالاتنا وطرق تأويلنا تتأثر باللغة المتلقاة, وبفكرة أن الوعي مجسد في لغة خاصة, وان لغتنا هي التي تولد استجاباتنا نحو العالم ". إذ غالبا ما تناقش النصوص الما وراء قصية وتظهر دور اللغة بوصفه ناقل الروايات الأدبية, والوسيط بيننا وبين العالم . كما أنها تستدعي انتباهنا إلى دور الكلمات في خلق عوالم روائية وعوالم خارج النصوص الأدبية .

و في لعبة نمطية واضحة بالكلمات ، يخلق اللامي شخصيات وعوالم تخييلية ، النفطتار (مركب من النفط والتتار) وصادوم العراقي ("صدام ") " و حَوَش السِرْهِيد و سلطان الخالدي و خورخي لويس باسترناك و" متعب المطرود " و " شايع الشرقي و.......الخ .

يشير التلاعب الواضح في الأسماء إلى أن هذه الشخصيات هي إسقاطات نصية للامي ، الشخصية المؤلفة ، التي لم تتخل في الحقيقة عن السيطرة على التبئيرات وعملية السرد في الرواية. على الرغم من إن الوكلاء النصيين المختلفين ضمن القصة ، على ما يبدو مخصصين لحالات خاطفة من الاستقلالية ، فان تلك اللحظات دائما تكون عرضة لتمركزات المؤلف / الشخصية . ويبدو اللامي ، الشخصية ، في بعض الأحيان ، متلقيا لخطاب الساردين ، وفي أحيان أخرى ، يصبح غيره الكائنات المؤبرة التي تحدق بعين اللامي _ الشخصية:: ولكن توظيف ضمير المتكلم "أنا" للشخصية المؤلفة يشير إلى أن المؤلف / الشخصية, في الواقع, يسيطر على الرواية ، ولا يتخلى عنها حتى ولو للحظات.

تطرح رواية ما وراء القص تعليقات على بنائها الذاتي, أو على عمليات كتابتها بمساعدة السارد المتطفل . إذ يشير توظيف السارد المتطفل إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص من خلال عرض التعليقات والتسبب في مقاطعة



ليندا هيتشون

خط القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخييل فتدخّل السارد يمكن أن يكون احد العوامل التي تشكل مستوى سرديا جديدا, مما يوهم القاري بأنه يقرأ عن أحداث حقيقية وأناس واقعيين. وهذا ما أقره أومندسن في قوله : إن تطفل السارد قد يكون شخصيا , حين يشير إلى فعل الكتابة أو إلى حياة الكاتب الحقيقية , أو قد يكون مقاربة نظرية , وتعليقا على عملية الكتابة من ناحية نظرية . يضيف اومندسن : إن مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب , قد يترك انطباعا لدي القارئ بأن الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية .

يظهر دور السارد المتطفل في قصة اللامي في سياق سلسلة معقدة بشكل متزايد من الهوامش التي ترد عن طريق سلسلة أطول وأطول من العلامات النجمية في متن النص "+++ فضلا عن ذلك . فإن النجوم والأقواس والنقط وعلامات الترقيم تتداخل مع القراءة ، وتزعج العين. بل وأكثر من ذلك, يفقد القارئ القدرة على فرز وتصنيف الإشارات والعلامات والهوامش

" وربما يقتضي الإنصاف بعض الإيضاحات, وهذا ما ازعم ان المقامات المضافة, التي أعطيتها أرقاما أخرى مستقلة, هي أيضا مقابسات.

"حكايات ومقابسات:سَرْدٌ في سَرْدٍ وَمِنْهُ، وسَرْدٌ عَلى سَرْدٍ وَفِيْهِ ".

ما وراء القص التاريخي؟

ميزت ليندا هتشيون بين ظاهرتين في كتابات ما بعد الحداثة : ما وراء القص . وما وراء القص التاريخي . وجاء في تعريفها لما وراء القص التاريخي :

إن ما وراء القص التاريخي هو احد أنواع الرواية الما بعد حداثية التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحالية على الماضي , وتؤكد على خصوصية وفردية الحدث الماضي.

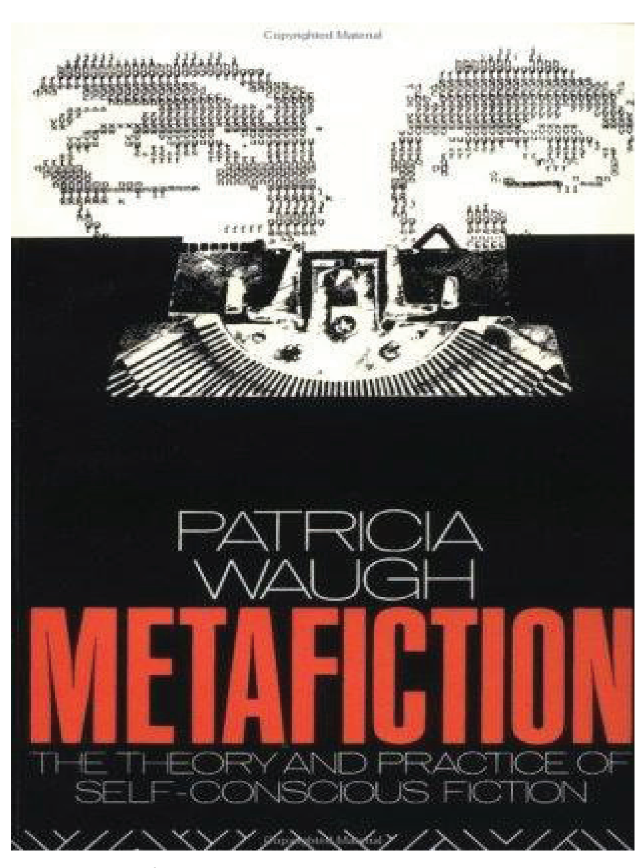
كما أنها تقترح تمايزا بين الأحداث والحقائق التي نادرا ما يميز بينها العديد من المؤرخين ؛ لان الوثائق أصبحت دلائل على الأحداث التي حولها المؤرخون الى حقائق كما في ما وراء القص التاريخي . والهدف من هذا أن الماضي كان موجودا يوما ما , ولكن معرفتنا التاريخية عنه قد انتقلت لفظيا او سيميائيا . وهنا يشير ما وراء القص التاريخي الى الحقيقة الكامنة في توظيف الاتفاقيات المناصية للكتابة التاريخية من اجل تسجيل وتقويض سلطة وموضوعية المصادر والتفسيرات التاريخية .

وإذا ما اتفقنا ان مهمة ما بعد الحداثة هي استجواب " الواقع " وطريقة معرفتنا به , ذلك إنها تجبرنا على فحص الوسائل التي نختارها أو التي نضطر الى اختيارها ـ لتمثيل أنفسنا فان ما وراء القص التاريخي هو إحدى الوسائل الأدبية التي وظفها كتاب ما بعد الحداثة لفحص فرضيات الأيديولوجيا بوعي وانعكاسية ذاتية من اجل تحقيق أمرين :

(١) استجلاب السياق التاريخي الى النص للاعتراف بسلطة وقوة التاريخ في ذات الوقت .

(٢) مساءلة القيود التاريخية عن طريق حشو عناصر تخيلية ضمن السياق التاريخي. وبذلك فإنها تعرض الحقيقة بوصفها معنى منسوب الى المؤلف او تأويل ذاتي للحدث . وتبعا لذلك يصبح التمثيل التاريخي بوحا غير حاسم , بل انه ليس أكثر من سرد إضافي يوظف نفس أدوات الرواية والتخييل .

ان العلاقة الما بعد حداثية بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيدا من مجرد التفاعل و التضمينات المتبادلة . ما وراء القص التاريخي يعمل من اجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية . انه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين: التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (وان لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب .



في نص اللامي نجد حضورا قويا للتناص (كتلة سردية التحمت بكتلة سردية أخرى) , وسرد متقطع مفكك ذاتي المرجعية (جزء حاضر من كل متوقع , " سرد بلا أحداث") , فضلا عن التهكم الحاد الذي يطغى على النص من عتبته وحتى نهايته . وباختصار فان النص ليس أكثر من محاكاة تناصية ساخرة هي في الواقع جوهر ما وراء القص التاريخي : إنها تمنح الإحساس بحضور الماضي , ولكنه الماضيٍ الذي يعرف من نصوصه وآثاره , سواء كانت أدبا أو تاريخاً . أما من ناحية كون النص بناءا ما بعد حداثياً فان هناك دائما مفارقة في قلب تلك الدعامة : التهكم يخدش الاختلاف مع الماضي , ولكن في الوقت ذاته , تعمل المحاكاة التناصية الساخرة على:

١) على حشر الماضي بصورته النصية في نص الحاضر .

٢) تجسير الهوة بين ماضي القارئ وحاضره مع رغبة جديدة في إعادة كتابة الماضي في سياق جديد .

٣) وتعليمنا أن كلا من النصوص الروائية والتاريخ تشير إلى المستوى الأول من نصوص أخرى : إننا لا نعرف الماضي إلا من خلال بقاياه المنصصة .

لقد تناول النقاد التناص في كتابات ما بعد الحداثة ، لا سيما في ما وراء القص التاريخي على مستوى التخييل بمعنى مناقشة الأساليب التي اعتمدها المؤلفون في حشر

الماضي بشخصيات وأحداث مشهورة او غير مشهورة ضمن رواياتهم . وكيف أن هذا النوع من التناصات يساهم في تأكيد فكرة تخيلية الواقع والحقيقة . فضلا عن انه قد يذهب أعمق حين يستجوب دور هذه التناصات . ولكن لا بد من الإشارة الى نقطة بالغة الأهمية هنا . وهي أن التناصات التي وظفها اللامي لا تخدم رغبته في تأكيد تخييلية كتابته على طريقة الانعكاسية الذاتية لما بعد الحداثة فحسب . وإنما لتوضيح كيف ان هذه السرديات يمكن ان تعاد كتابتها والتلاعب بها في الحاضر. في محاولة لاختلاس شرعية النصوص الماضية. واستبدال الأصالة التي منحت للما وراء سرديات في فترة ما . وبكلمات أخرى فان التناص في نص اللامي لا يشير الى نصوص أو شخوص أو أحداث تاريخية فحسب . وإنما إلى هذه النصوص والأحداث والأشخاص بوصفها نقاط تقاطع مع الأدب والتاريخ والثقافة التي أنتجتها .

يهتم اللامي بالثقافة التي أنتجت الحدث الذي يكتب عنه ؛ لذلك كان الماضي حاضرا بقوة و يشير بفداحة الى احدث واقعية ـ او هكذا سيقت لنا ـ سبقت الحدث الذي خصصه بالسرد . يسوق السارد او الساردون ـ الماضي قطعا من العنف والوحشية التي انعكست على النص . إرهابا وإحساسا بالخوف وعدم الأمان بسبب عجز ما وراء السرديات، أو الأشكال السردية عن تناول عنف العالم ومواساة ضحاياه، ولا يبالغ اللامي حين يورط الشخصيات المعاصرة في أحداث الماضي او الشخصيات الماضية في أحداث الحاضر ؛ لأن ما يهدف أليه هو سرد العنف بطريقة تلفت الانتباه إلى فشل كل السرديات الكبرى . والى الإحساس القلق الذي ينماز به الساردون والشخصيات . فضلا عن الإحساس الهش والمحفوف بالمخاطر . والأمان . والوجود .

إن ساردي القصة الكثر وشخوصها التاريخية والمعاصرة والتخيلية يبحثون على حد سواء على مخبأ آمن يحميهم من الرعب المتفجر في العالم . لذلك يتحولون ـ ثم ينقلبون على ـ اتفاقيات السرد التقليدية الموغلة في القدم كالبيانات والخطب والمقامات ؛ علهم يضفون شرعية او أصالة على قصص الحاضر. ولكنهم حين يعجزون عن ذلك يتحولون الى نزع شرعية الماضي حين يقدمونه قصصا وبذلك يتساوى الماضي والحاضر ويصبح التاريخ مثل الأدب تماما " بناءات وتراكيب بشرية , وفي الحقيقة أوهام بشرية - لازمة , ولكنها ليست اقل وهمية على الإطلاق بسبب ذلك كله " . يتفق اللامي وسارده هنا مع مقولة فريدريك جيمسون . "السرد هو... العمل المركزية للعقل البشري وطريقة تفكير تعادل في شرعيتها المنطق المجرد". وعلاوة على ذلك يسلط اللامي الضوء على الدور الذي يلعبه التسريد في خبرة الفرد عن العالم" . ذلك ان السرد في النهاية هو وسيلة لضمان ان قصتنا قد سمعت . في نهاية المطاف . فإنه يؤكد حقيقة أن الكتابة هي وسيلة لمواجهة الأسى على فقدان شرعية الما وراء سرديات أيضا . وعدم قدرة الأجناس الأدبية على توفير إدراك . أو معنى من شأنه ضمان الأصالة او المعنى او الشرعية الشخصية .

التناصيه الثقافية للعنف :

إن جزءا من الروابط التناصية المتماسكة في قصة اللامي قد بني على شبكة من أحداث تاريخية رئيسية مشبعة بالعنف والرعب . وقد أثرت على الطريقة التي ينظر بها السارد او ساردوه المبتدعون ومعهم جموع الناس في المنطقة إلى العالم الذي يعيشون فيه . ويشير اللامي إلى جملة أحداث تاريخية مروعة وهو يحكي قصته الخاصة عن حرب الخليج الثانية :

١- مقتل الحسين بن علي عليه السلام

((وكانت تلك هي المرة الأولى التي رأيت فيها الإمام، الحُسَيْن بن فاطمة، شُبَيْر شقيق حَسَن، يتشحّط في دمه، (هذا وَصْفُ وَضْع مَنْ بَاعَ جُمْجُمَتِهِ لله) او يَتَبَطَّح قرب نهر العلقمي (فقلت من فوري:يا أخي لِمَ تركتنا عند المقلّدين ؟) فقال الحُسَين:لم يحدث هذا أبدا.. يا أخي جمال الدين. وإنما تركت فيكم ما يضجُّ من صوت الرضيع حين يسقط من أمه:أشيعوا حكايتي مع حكاية النفطتار)).

٢- غزو إسرائيل للبنان

((في ظهيرة ذلك اليوم الربيعي من سنة ١٩٦٨ميلادية ". كان الخالدي (الذي عرفه أهالي بلدة النبطية منذ بداية عقد الثمانينات من القرن العشرين الميلادي، بأنه رجل مصاب بصدع في قاع جمجمته، وبصداع عند سقفها) قد قضي شهيدا عندما كان يتصدي لثلاث دبابات إسرائيلية (وكان وجهه قمر إيشان أبو الذهب في ليلته الرابعة عشرة) حاملا قدرا مملوءا بزيت الزيتون المغلي، وهو ينادي (هيهات منّا الذلة)...... القصة))

٣-الاحتلال الصهيوني لفلسطين :

((كان ذلك بعد سنة ١٩٨٢ميلادية، وستعرف شعوب جنوب العالم خصوصية هذا العام، ما رآه خورخي لويس باسترناك ، لأن نيزكا صغيرا، سقط علي مستوطنة المِطَلَة، فقال حاخام الاشكيناز، فلاديمير جابوتنسكي:حدّوا السكاكين، اقترب ظهور (صادوم العراقي).

أو ساعة احتُلَّت القدس، وضُمت الجولان؟ أو حين دخل الجنرال شارون بيروت ونصّب من يريد رئيساً علي لبنان؟.....

القصة))

((لم تتوصّلوا الي جواب حين اغتُصبت فلسطين، واحتلت القدس وبيروت وهُدّدت القاهرة. ولم تعرفوا الحقيقة عندما كان يتحكم بمقدرات بلداننا وشعوبنا ضابط مغامر أو ملوك لا يعرف كتابة الرقم (٥٥)…. القصة))

ما يريد اللامي أن يخبرنا به هو أنّ عنف الحروب قد جعل البشر أكثر وعيا وإدراكا بانطفائهم المحتوم ، فضلا عن عدم اليقين الذي يكتنف طريقة الانطفاء وموعده . وأنّ جولات من العنف , انهار من الدماء , وموجات من الرعب حولت الحياة الى شك ويأس وقلق يعتصر الأفئدة والقلوب التي كفرت بكل السرديات أو أوشكت ولا بشارة في الأفق بان هذا العنف او الرعب سينحسر يوما . لكلتا الملاحظتين صدى في حالة ما بعد الحداثة التي رددت أصداء تلك الكوارث التي نتجت عن وكالة عسكرية عرضت البشرية لآذى ، والأرض لدمار لم يسبق لهما مثيل .

أثرت أحداث التاسع من نيسان ٢٠٠٣ على السرد الشعبي وبدا أن لكل شخص – سواء بوعي أو بغير وعي – قصته الخاصة وهي حاله جديدة تجسد ربما انحياز ما بعد الحداثة الى الذاتية الفردية بعيدا عن الرواية الرسمية التي بدأ الناس يطعنون بمصداقيتها ولربما كان عرض آراء جملة ساردين في القصة تجسيدا لهذه الحالة :

((وحتى هذا اليوم، لم تقدموا خطاباً سليماً، وصحيحاً، ومفهوماً، وبغير رطانة، يقول للمواطن العادي، وللأكاديمي، وللرجل المريض، ولعابر السبيل…. ما هي الممهدات التي سبقت سقوط ايشاننا الحبيب، وليلة سقوطه، وما بعد سقوطه…؟! ……القصة))

((انتم، الأنظمة الحاكمة، أحزاب المعارضة، شعراء المناسبات، ليبراليو واشنطن، شيوعيو موسكو السابقين، أنصار الخميني، رجال حسن البنا، خلفاء عبدالناصر، تلاميذ بن باديس، من فوق سطح الرمل الي ما هو أدني من قاعدة بئر نفط في بلدان يحكمها الإمام عبدالله بن عبداللاّتي البتروليتاري، أخفقتم في معرفة سبب هزائمنا، وفشلنا في تحقيق نصر واحد، أو ربع نصر، أو جزء من "دانِق" نصر، …..القصة)) .

الجنس الأدبي بوصفه تناصا : المكيدة الإدراكية

قلنا ان اللامي قد وظف التناصية الثقافية للعنف الذي خبرته هذه المنطقة من العالم لسنين طوال ، الذي أدّى أو في طريقه إلى أن يؤدّي إلى الانقلاب على أو على الأقل التشكيك بكل السرديات الكبرى الذي هو لب ما بعد الحداثة وقشرتها على حد سواء . ولكن هذه التناصات لم تنجح كليا في عرض حالة اللا أمن والهلع المؤثث في نفوس ساكني هذه المنطقة المهددة طويلا ، والمضطربة أبدا ، والساكنة على شفير الهاوية . ولكن ما بعد الحداثة الأدبية لم تعدم حيلة او وسيلة لتصوير هذا القلق ؛ لذا منحت كتّابها المعاصرين وسيلة انتهاك الأجناس الأدبية بشكل سافر وعنيف ، فضلا عن تخريب الاتفاقيات السردية بطريقة بارعة غاية في اللطف والإتقان . وما يبرز في الواجهة من كل ذلك هو كتابة النص بوصفه الجانب الإشكالي الأكثر جوهرية من ذلك النص . يتعامل الما وراء القص بالمجاورة المكانية بين الثنائيات: في التهكم مما هو خارج النصوص والاتفاقيات , أو في طمر الأسماء المرجعية والسرديات , أو في النقد الذاتي المرجعية . تكشف هذه الصيغ الصريحة ضمنيا الطبيعة الخاصة جدا للغة – التي تتكون منها كل النصوص – لتكون مرجعية ,و نظاما من الإشارات المتجاورة . وبهذه الطريقة فان ما وراء القص يشكل ثنائية أخرى: مستويات صريحة وضمنية للمعاني . من الطبيعي أن تنظر إلى الثنائيات أو حتى الثلاثيات وتسأل بإحباط " حسنا, ولكن ما هو الحقيقي أو الصحيح ؟ "

وفر التجريب الشكلي للقاص حرية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب فيه. و أصبحت الأنواع السردية التقليدية الراسخة مثل رواية التحقيق ، والاوديسيا الملحمية ، ورحلة الخيال العلمي ، والحكايات بدائية الطراز ، والأسطورة ، والحكايات الخرافية ، زادا لكتاب ما وراء القص . والملاحظ هنا ان اللامي قد ركز في تناصاته الاجناسية وانتهاكاته للأنواع الأدبية وخصوصا تلك التي وظفها الأدب العربي التقليدي مثل المقامة والخطابة وسواها . ولم يوفر لمحة من الماضي تناسب سياق قصته إلا ووظفها ساخرا متهكما ابتداء من أسماء شخصياته المبتكرة وانتهاء بالأغاني والأهازيج الشعبية الموغلة في القدم او المعاصرة فهناك إشارة إلى معركة هرمجدون ، بل وصفها ساخرا كما جاءت في كتب التراث وإشارات الى أحداث القرن الأول الميلادي ، وحديث الفرقة الناجية ، والصراعات الداخلية العربية والصراعات الكونية ، مثل جرائم الإبادة الجماعية والتطهير العرقي الذي قام به المستعمرون البيض في أمريكا و..الخ

يلمّح اللامي بهذه الطريقة الى إشكالية توظيف الجنس الأدبي محل السرديات الكبرى التي أوشكت على الانهيار ان لم تكن انهارت بالفعل . فبالنسبة للسارد (جمعة اللامي) أو سارديه الذين خلقهم في نصه , يُوظف الجنس الأدبي




بوصفه وسيلة لتعويض السرديات التي جرى تقويضها بعد ان حكمت العالم لقرون والفيات . إلا أن تطبيق الجنس الأدبي نفسه متواطئ في عنف ما ضد السارد والقارئ على حد سواء . فالجنس الأدبي يضع توقعات وتطلعات لا يمكن للنص ان يحتفظ بها وهو يواصل تقدمهم يتسبب بصدمة للسارد أولا فتنكشف لا مصداقيته التي ينعكس صداها على القارئ . يبدأ اللامي نصه بوصفه سارد قصته في الحلم

((... ذات عصر ، من نهار سحيق، دخلتُ في النوم ، ورأيتُ كأنني أمسكت بقلمي الرصاص وأخذت اكتب : من عتمة الفجر الي عتمة الغروب ، في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، كان ثمة فهد يرى بعض الألواح الخشبية....... القصة)) ويحدد زمن كتابته بالقرن الثاني عشر ، وهو لا يذكر أن كان ميلاديا أو هجريا . فيتهيأ القاري او المسرود له لأحداث متسلسلة مترابطة ضمن هذه الحقبة الزمنية المحددة على طريقة كتابة التاريخ لينتهي به الأمر مضطربا مشوشا بعنف فلا الأحداث مرتبة زمانيا ولا هي ذات صلة او مترابطة في ظاهرها أنها حشو قصص وأحداث ورموز وشخوص ومدن وعوالم حقيقية وتخيلية على مدى ثلاث صفحات او أكثر. تنتشل القارئ والسارد من فوضى عوالمه لتدخله الى فوضى عوالم أخرى .

ترى ان لم تكن هذه تقانه ما بعد حداثية بامتياز وبراعة فماذا عساها ان تكون ؟ .

يتوقع القارئ قصة فإذا به بسرد بلا أبطال او أحداث او حبكة او استنتاجات تقود الى خاتمة وبدلا من ذلك تصبح الخاتمة او الغلق إشكالية أخرى فيقع القارئ بين حيرة سقوط القصص الكبرى من جهة وإشكالية الغلق في الجنس الأدبي الذي أريد له ان يحل محل تلك السرديات الآخذة في الأفول. ولذلك تحديدا يلجأ ساردو القصة الى إطارات وأجناس أدبية أخرى (المقامات :مقامة رقم:٥٦أو المقابسة الاحيقارية او البيان السياسي) ليحكي قصتهم في محاولة للوصول الى الغلق والخاتمة التي ينشدون فهل يصلون ؟. ربما تجيبنا القصة على هذا السؤال حين يضطر اللامي ومجموعه سارديه الى إضافة هوامش وشروحات ومرجعيات ومقابسات تحيل الى هوامش وشروحات ومرجعيات ومقابسات أخر. وهكذا دواليك لنصل الى الحقيقة الصادمة بان استبدال ما وراء السرديات ليس هينا على الإطلاق . يساعدنا اللامي في تقديم البديل ويستنجد بأدبيات ما بعد الحداثة وفلسفتها عن الفردية الذاتية التي سبق ان اشرنا إليها . على كل إنسان ان يسرد حقيقته



نيتشه

الشخصية عن الوجود وان يصل الى تسوية مع إنطفاءاته المحتملة بعيدا عن عزاء القصص الكبرى او عن الغلق " النهايات السعيدة " التي كان يمنحها الجنس الأدبي بوفرة طاغية . لجأ الناس الى التاريخ والى القصص الكبرى ولم يوفروا حدثا او أسطورة ماضية يقيسون عليها حاضرهم إلا واستغلوها لفهم ما حدث وما سيحدث ولكنهم سرعان ما اكتشفوا ان التاريخ فبركات لا تختلف كثيرا عن قصصهم التي يحكونها لذلك يقول لنا اللامي :

تلك هي الكتابة..! ربما لنستنتج بدورنا أن ذلك هو التاريخ وعليه فان أي حكاية كاملة ونهائية هي " خرافة" . ومن هنا جاء حشو الخرافات وحكايات الجن ضمن نسيج النص ليقول اللامي ان لا فرق يذكر وأن الالتباسات المتواصلة والمتعمدة في الشخصية والحبكة تخدم هدف اللامي الما وراء قصصي عن طريق إثارة مزيد من الشكوك حول شرعية أي نص من شأنه أن يجرؤ على أن يبدو قاطعا و حاسما ، ومختزلا .

((وكنتً أَنْزَلِقُ تحت العصر، كما ينزلق القارب الذهبي (حين يتوجه الي دير براثا، عند أقدام مقابر قريش، قرب دار السلام) فوق سطح مياه تلك البطائح المسكونة بالجِنِّ والعَنافِيش، والبَرْبَرَة أهل الدَنْدَرَة، والصيادين من الشُّواعِد الغُرَيْرِيَّة والمُطَيْرِيِّة، والمِعْدان، والجُاريّة من السادة البُخات، وطيور أم سِكّة والخُضَيْرِي، والعُزَيْر (عليه السلام)، وشيخ





الجن:حُفَيْظ (أيَّدَهُ اللّهُ بِكلماتٍ منه، لِيَري)، الذي سيراه صاحبي (١)، بنصفه العلوي الادمي، ونصفه السفلي الذي مثل ما يلي الرقبة من خنزير بري، فكان له ما أراده في كتابه الذي حمل عنوان:أَلْيِشِنُ. ....القصة)).

بل انه قادر ـ من خلال توظيف اللغة ـ على خلق عالم منفصل «heterocosmos» هو اليشن بشخوص (اليشنيون) وأحداث تخيلية بل وتاريخ خاص مواز للواقع يلامسه حينا ويهجره أحيانا . نحن نفهم عالم اللامي المغاير المنفصل كما نفهم عالمنا بفضل مسارات الوصول الخاصة التي يبثها هنا وهناك ضمن النص .

فكرة التناص التي وظفها اللامي مع أعماله السابقة ليبني هذه القصة الفاعلة بخصوصية في هذه النبوءة الما وراء قصية . هذا الاعتماد على أجزاء من النصوص السابقة هو إذعان متعال لعالم القاص التخيلي إذ أنها تقترح على القارئ أن حياة الخيال تستحق الاهتمام لأنها كلية الوجود مثلما هو الحال في الحياة الأخرى . كما أنها غير مكتملة مثلها تماما في الوقت نفسه .

رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة
مقاربة تطبيقية في التناص

د . فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

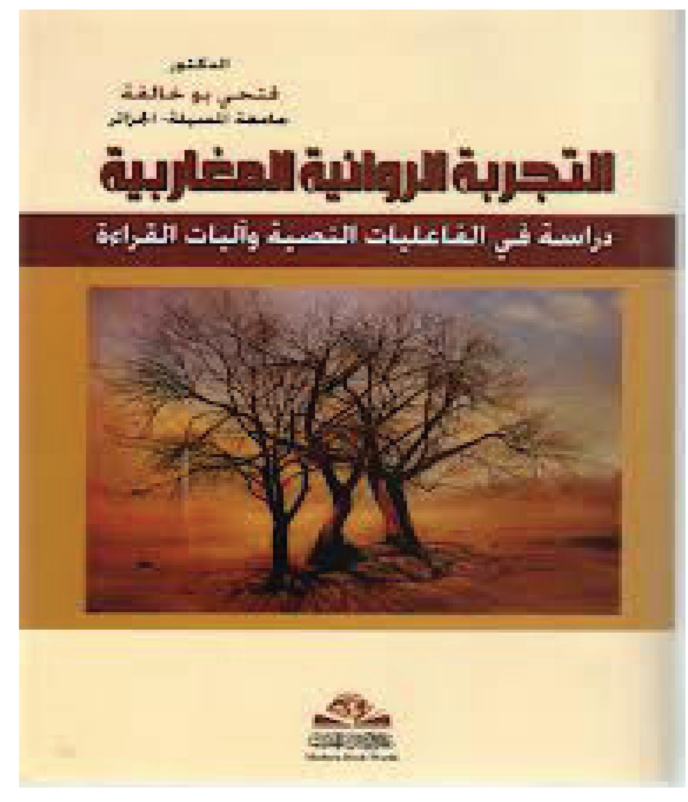
تأسيس نظري :

تحدد الظاهرة الأدبية ضمن منظومة سياقات متعددة، مما يؤكد الاهتمام المتواصل بعملية إنشاء النص الأدبي في حركيتها الفنية المحددة بالتطورات التاريخية وبمجمل الأطر العامة والخاصة التي تصوغ انطباعات الفنانين وتبرز مواقفهم من الحياة الواقعية ليبدعوا منها آدابهم، لذلك فإن التعرف على حركية الإبداع الأصلية، يبدأ بالبحث في البواعث المنشئة للإبداع سواء كانت هذه البواعث موضوعية أم ذاتية ورصد عملية تنامي الأفكار وابتكار الصور وتفاعلها فيما بينها لتجسيد النص الأدبي . تصنف النصوص الأدبية صمن دائرة الإنتاج الفكري، وان البحث في الأنماط

المحددة لهذا الإنتاج يعني محاولة أكتشاف الأساليب المتميزة التي يبنى عليها تصور النص لجملة السياقات الخارجة عنه، سواء كانت هذه السياقات تاريخية، أم اجتماعية،أم نفسية، أم فكرية ....واذا كان النص قادرا على استيعاب خارجياته، فإن مقدرته تلك لا تتحدد إلا بالأساليب الفنية، التي من شأنها جعل النص فضاء لتلاحم مرجعيات أخرى، لا تعدو أن تكون بعد ذلك مكونا بنيويا للبنية الشمولية، وهذا ما يجعل التفكير في تحليل إمكانات حضور النصوص التاريخية أو الأحداث في حد ذاتها عاملا يفتح أفقا جديدا للقراءة والاستنتاج.







ومن المسائل المطروحة اليوم، مسألة تحديد نظام الإبداع وجعله يرقى إلى مستوى المعايير الفنية والجمالية، مع أن الاعتقاد السائد هو استحالة الوصول بالإبداع إلى نمط من القوانين والشروط الموضوعية التي تحدد نسقه، بحكم التفاوت في درجات الوعي بين الأنماط الفكرية والتخيلية للفنان، والمستوى العلمي للباحث في العلوم التجريبية مثلا. وبتطور المناهج النقدية ووصولها إلى درجة هامة من الموضوعية في سرد المعطيات ووضع النتائج وصياغة المواقف أمكننا الحديث عن دخول الأعمال الأدبية الإبداعية حيز النظرية المعرفية، فصار الحديث جاريا عن فكرة النص و المؤلف والقارئ و البنية... إلى غير ذلك من المصطلحات الأدبية الأخرى، ومن المعلوم أن الفنان قد لا يعي لحظة الإبداع جملة من القوانين و الشروط المعقدة إلا أن الوعي بها أو معرفتها يساعد على تقدم الفن، من غير أن تكون لنتائج النظريات العلمية تأثيرا على الوعي المبدع بشكل سلبي في متغيراتها الطارئة، إنما لزاما عليها أن تغني وعيه وخياله وعواطفه بالتنوع النفسي والجمالي لفنه.

إن تطور الفكر وارتقاء شروط عمله،" سواء كانت تحليلية أم تصورية، مشروط اجتماعيا وحيويا وقد كدس العلم مادة غزيرة تؤكد هذه العلاقة الشرطية في تطور فردي، وهي تظهر في التطور التاريخي أيضا في أعلى مستويات الإدراك المعرفية ولذا لا بد من دارسة تلك العناصر في مستوياتها الاجتماعية، التاريخية، و المعرفية، والنفسية، والفيزيولوجية (المختلفة و المترابطة في الوقت نفسه". (١) وانه لا يمكن إنكار الجهود المبذولة اليوم في دراسة خصائص تشكل الفكر وفهم تطوراته، وكيفية الوعي بالواقع من منطلق الفكر التجريدي، وعليه فإن شروط المعرفة الموضوعية تقضي بالتوسع في دراسة التفكير الفني الذي يجعل المبدع يتميز بفرادته،

و دراسة علاقات ذلك التفكير بالظروف الاجتماعية والتاريخية.

تمثل شخصية الفنان المنبع المتفرد للإبداع وهي بذلك لا تحيد عن كون طبيعتها وحدة "ديناميكية" تدخل في تفاعل إيجابي مع عوامل بيئية بأبعادها الاجتماعية والتاريخية. إن النمط الفكري المحدد لشخصية المبدع لا مناص له من استيعاب الخلفيات الاجتماعية و التاريخية التي تحدد نسق الإبداع الفني، إنها شخصية تشتمل جزئياتها المتفرعة لتؤكد كليتها المتفاعلة، محددة نمط تفكيرها و انفعالها وأحاسيسها من الواقع الخارجي بمناقضاته الاجتماعية و التاريخية. وفي هذه الحال أمكننا التأكيد بأن " عملية الإبداع الفني تكمن في- نظرنا ومن مواقفنا – في أن الفنان يعاني انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث، أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو أعمال تثير نفسه وتوتر وجدانه، تكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع الفني وفقا لإطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل ". (٢) مع التأكيد على المفارقة النوعية بين توتر الفنان وانفعاله، وتوتر وانفعال الشخص العادي وهذا بحسب درجة الوعي والنضج عند كليهما. فإذا كان توتر وانفعال الفنان يقودانه إلى الإبداع، فانه عند الإنسان العادي يمر دون إبداع ما، ويبقى السبب في وجود الإطار القوي أو عدم وجوده بصورة ضئيلة .واذا كانت الكتابة تعني التموضع داخل فضاء خطي، فإن ذلك التموضع لا يلبث أن يتخلى عن طبيعته الأصلية كونه ينغلق ضمن فضاء محدد، إنما الكتابة في هذه الحال تعني قراءة الذات و النظر إليها بتمعن وفهم خصوصياتها التي تنطوي عليها. والكتابة عندما تتخذ سمة الإبداع، فإنما تتطلع بدور أساسي ، تتمثل في استماع إلى صوت الذات الصامت الذي يصاحب تصو رات واقعية بعينها، لذلك وجب أن تكون الكتابة في أبعادها وتشكلاتها مطابقة



الروائي الجزائري رشيد بو جدره

للتصوير الفني للواقع المكتوب عنه الذي تتجسد صورته المماثلة لا شعوريا، وهي الصورة التي تخلق آلية الإبداع بوضع العلاقات الدالة الناتجة عن خصوصية الشكل المكتوب، وفي هذه الحال نجدنا أمام مفهومين شاملين للفضاء، يتعلق المفهوم الأول **بمفهوم" الفضاء النصي"** ، الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يكون ملغي في هذه الحالة.

المفهوم الثاني هو مفهوم "**الفضاء الصوري**" الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي، ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات (٣)إن من أكبر المسائل النقدية التي تثار في أيامنا هذه، مسألة علاقة النص بالمتلقي، فبعد المفارقة النوعية التي أرستها البنيوية بمختلف اتجاهاتها، بشأن وظيفة النقد الأدبي، إذ كانت وظائف هذا الأخير مقتصرة على وظائف تقليدية معروفة، تضطلع بالتقويم، والشرح والانتقاء، فإن هذه الوظائف اليوم صارت تمثل مرحلة سابقة من مراحل النقد، إذ غلبت الأبعاد المعرفية على الدراسات الأدبية، فصارت النماذج المبتكرة في مجال العلوم الإنسانية تجد في النقد الأدبي موضعا يستلهم منها طرقها وإمكاناتها في القراءة والتحليل، فصار مجال الرؤية المتغيرة مسلمة بديهية من مسلمات الد راسات الأدبية الحديثة .

إن حالات تلقي النص الأدبي كما عودنا النقد الغربي من خلال دراساته المتقدمة منحصرة في حالتين تقليديتين هما : حالة الإقناع وحالة الانفعال. فإذا كانت الحالة الأولى تختص بالتوصيل العقلي، واعتبار حالة الوجود التي عليها النص حالة منطقية تتحدد علاقات الارتباط الداخلية بينه وبين القارئ بمنطق التعبير وتكريس المعنى في ذهنية المتلقي بهدف الإقناع، فإن الحالة الثانية تختص بمجال عاطفي مميز، الذي يأخذ من الحس المباشر مرتكزا له، فينشئ انفعالا تلقائيا لدى القارئ ويعتبر اللغة استعمالا خاصا ذات كينونة نحوية إنشائية، وهذا ما يفسر وجود الأشعار الغنائية.

وبحكم مواجهة القارئ لمعادلات نصوصية مختلفة فإن الأمر يقتضي إعادة تصنيف حالات التلقي وهذا ما يذهب إليه عبد الله محمد الغذامي، في إضافته للحالة الثالثة، وهي حالة الانفعال العقلي، إذ يقول عنها:"إنها حالة انفعال وهذا يضمن للنص شروط وجوده الجمالي ولكنه ليس انفعالا عاطفيا، وإنما هو انفعال عقلي" أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي "الانفعال" إنه نوع من الخلق بين الوظائف العضوية للإنسان، فكما قامت الرمزية على تراسل الحواس فإن الشعر –هنا – يقوم على تراسل الوظائف، إنه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون "إنسانيا" أو هو ترقية للعاطفة وترقيع لها لتكون انتظامية ومهذبة، ومهما كان أمره فهو ليس سوى استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد".(٤)إن حضور التاريخ في صميم النص الروائي، واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تسييرا بنيويا جديدا، ينبع من تقدير المادة التاريخية في حد ذاتها والقدرة على الإحساس بها، وتثمين هذا الإحساس الذي يعد مزية من المزايا الإنسانية، وهذا ما يثبت التفاوت الواضح بين المؤرخين والأدباء أنفسهم وتميزهم عن سائر الأفراد، ويؤكد التباين بين الأمم والجماعات، ومزية الإحساس الدقيق بالتاريخ يستدعي وعيا موضوعيا، بطبيعة الصيرورة التاريخية، فالعالم ليس شيئا ثابتا لا يتغير ينبثق من يد غيبية خلقا سويا لا يكتنفه النقص، بل ينبغي النظر إلى تلك الأحداث لا على أساس اهتزازات سطحية تقع بين الفينة والأخرى، وفق نظام ثابت مستقر، إنما اعتبارها كنتائج لأسباب موضوعية ناجمة عن علاقات الصراع ، وتباين البنى الاجتماعية فيما بينها، ولذلك لا ينبغي اعتبار الثابت هو الشيء الهام الحافل بالقيم، إنما ينبغي الوعي بطبيعة هذا الثابت واعتباره متغيرا من متغيرات الطبيعة التي سبقته، غير أن الخلاف الواضح بين العلماء، "في تمثل الإحساس بالتاريخ عند أمة وأخرى، لن يطمس حقيقة هامة، وهي أن ذلك الحس التاريخي هو الأب المنجب للسير يوم كانت السير جزءا من التاريخ، ويوم كانت حياة

الفرد تمثل جانبا هاما من تصور الناس للتاريخ، وإيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيف الأحداث ويرسم الخطط، ويقوم بالتفكير والتنفيذ، وتتضاءل إلى جانبه – أعني جانب الفرد العظيم – كل حقيقة أرضية أخرى" (٥)نسعى في هذا الصدد إلى دراسة علاقة التاريخ بالنص الروائي المغاربي، من خلال مجموعة من النماذج، واعتبار التاريخ مرجعية من مرجعيات النص، وسياقا من السياقات الإبداعية . إن التقاطع الذي يحدث في النصوص الروائية، من خلال دخول نص خارجي ضمن النص الأصلي، يعود إلى طبيعة النص في حد ذاته باعتباره نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات متعددة الأشكال، بين نصوص ثقافية سابقة ونصوص ثقافية راهنة، وإن استدعاء الخطاب التاريخي لإنشاء خطاب الرواية الراهن ، يجعل من التاريخ نسيجا طريفا مكونا في المتن الروائي وإننا نحاول من خلال النماذج المختارة، تحديد طبيعة التقاطع بين النص الروائي والنص التاريخي، ومعرفة طبيعة المادة التاريخية المستعملة، وتحديد علاقات هذا الاستعمال بالواقع الراهن وتجدر الإشارة إلى أن الروايات المختارة ليست روايات تاريخية بأتم معنى الكلمة، إنما هي روايات تستلهم التاريخ للتعبيرعن وقائع را هنة معينة، أو لتشييد متن روائي مميز أو بغرض تقديم طريقة جديدة لكتابة التاريخ روائيا. لذلك حق لنا اعتبارها منطقة وسطى بين التاريخ و الأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية(٦). واقتصرنا في ذلك على جملة أثار روائية مغاربية هي : ألف وعام من الحنين لرشيد بوجدرة. نوار اللوز لواسيني الأعرج. صلاة الغائب للطاهر بن جلون. وإذا نعالج السياق التاريخي كمرجعية نصية، نفهم أن استلهام الماضي بقربه أم ببعده نابع من حاجة الكاتب إلى قناع يختفي وراءه . ليجعل من رؤيته تكتسي طابع الموضوعية المستمد من أحداث التاريخ. لذلك يتمكن من إنتاج مادة تعبيرية حرة. وتؤدي العودة إلى التاريخ دور المرآة، حين يسقط المبدع معطيات الماضي ليقرأ وقائع الحاضر، فيفهم أبعادها الإنسانية، ويحدد المبدع قراءاته الموضوعية للماضي في ضوء الحاضر الذي يخلع مشاهد همومه في ضوء الماضي .

التاريخ و البنية السردية :



الروائي المغربي الطاهر بن جلون

-١- وظيفة الإخبار :

يرتبط التاريخ عادة بسرد الأخبار، وتدوين الوقائع ورواياتها بعد ذلك، ولهذا فالمسألة تقوم أساسا على الرؤية الوجودية للكتابة ومقدار حاجة الوجود إلى التدوين وفي هذه الحال نكون إزاء أخبار مجردة لا نعلم صدقها من كذبها، إضافة إلى ذلك فإن معرفة الكتابة وتدوين الأخبار ترتبط بكيفية قيام الكون طبقا للموروث الأسطوري، الذي رسخته عقلية الإنسان البدائية والموروث الديني المستقى من الكتب السماوية لا سيما القرآن الكريم، إضافة إلى الحديث النبوي الشريف الذي يعد بيانا له، وغالبا ما كانت مسألة الكتابة في علاقتها بالوجود لا سيما المسلمات المتعلقة بخلق القلم واللوح تؤخذ من الموروث الديني الإسلامي . ورد ذكر القلم في القرآن الكريم بصيغ عديدة كصيغة الإفراد و الجمع، والقسم. أما صيغة الإفراد فنجدها مرتين في سورتي القلم والعلق، وصيغة الجمع نجدها في صورتي لقمان وآل عمران وصيغة القسم توجد في سورة القلم. وتجدر الملاحظة هنا إلى أن الله ربط العلم بالقلم في سورة العلق، عندما قال : اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم".

وورد ذكر اللوح بمعنى الشيء الذي كتب عليه القرآن الكريم في سورة البروج وبمعنى ألواح الكتاب المقدس للعهد القديم (التوراة) في سورة الأعراف. كما ورد بأسلوب يحمل معنى منفعيا يقصد به الخشب الذي يستعمل في بناء السفينة في سورة القمر (٧) وإن كان ارتباط القلم بالعلم واقترانه به في القرآن الكريم يعكس دوره الوجودي المنوط به، فإنه حسب تأكيد الزمخشري في كتاب الكشاف

جاء"تعظيما له لما في خلقه وتسويته من الدلالة على الحكمة العظيمة" (٨)

وقد ارتبط اللوح في غالبية معناه، بتسجيل مقادير الخلائق وتدوين أعمالهم قبل خلق السماوات والأرض وقد وجدت هذه المسألة اهتماما كبيرا من لدن المؤرخين و المحدثين خاصة عندما ارتبطت بمرويات الإسراء والمعراج وما شاهده الرسول صلى الله عليه وسلم،من قدر الخلائق إلى جانب هذا فهو حسب رواية الترمذي" درة بيضاء صفائحها من الياقوت الأحمر وطوله ما بين السماء والأرض وعرضه من المشرق إلى المغرب" (٩)وتجدر الإشارة إلى أن الخبر واجه عبر مدارج الحضارة العربية الإسلامية معضلة الوضع التي غالبا ما كانت تؤدي إلى تحريف حقيقي لجوهر المعنى الذي يحمله ومهما تعددت الدوافع الموجودة لظاهرة الوضع في الأخبار فإن هذه الظاهرة تستمد وجودها تبعا لطبيعة تداول الخبر المتنقل من راو إلى راو آخر، فيتعرض إلى زيادة أو نقصان، فيؤدي إلى حدوث خلل في المعنى الدلالي الأصيل. وتبعا للأهمية المثلى لعملية العقل فإننا نلمس العديد من الأحاديث الصحيحة الواردة على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم تحذر من وضع الأحاديث على لسانه، إضافة إلى حرص القرآن الكريم على أهمية التثبت من الخبر لقوله تعالى: " **يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين**

(١٠)كما نشأت نظرية الإنسان في الثقافة العربية الإسلامية لحماية الأحاديث النبوية من الوضع والأخبار المروية. كذلك إن الاستناد إلى الموروث الديني في تحديد الر ؤية الكتابية للوجود لا تخرج عن نطاق القلم واللوح المحفوظ، وما يرتبط بهذا الأخير أن الله،" كتب نسخة العالم من أوله إلى آخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه إلى الوجود وفق تلك

النسخة . والعالم الذي خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه الصورة الأخرى إلى الحس والخيال فإن من ينظر إلى السماء و الأرض ثم يغض بصره يرى صورة السماء و الأرض في خياله حتى كأنه ينظر إليهما... (١١)

وعليه فإن هذه الرؤية تمثل صيغ عرفانية تستند على ما ورد في القرآن والحديث من ناحية تأويلية تعتمد على الباطنية وما تحيل عليه الإشارات الموجزة، وهذا يدفعنا إلى القول : إن الوجود وفق الرؤية الدينية المطروحة و الصادرة عما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة بشأن القلم واللوح المحفوظ. تؤكد الفعالية المستمرة التي هي من إنتاج الخطاب بحكم " أن الكون وموجوداته يعيشان في سراب

رشيد بوجدرة

ألف وعام من الحنين

رواية

الطبعة الثانية

ترجمة : مرزاق بقطاش

المؤسسة الوطنية للكتاب
3 ، شارع زيروت يوسف
الجزائر

الكتابة ومنذ ابتداء الزمان إلى منتهاه ، وهو إنما تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ "(١٢) تبني وظيفة الخبر في علاقاتها بالمادة التاريخية على معيار الصحة والخطأ، إن كانت المادة التاريخية مادة مؤرخة بشكل مجرد. أما في حال استيعاب النص الروائي للسياق التاريخي فإنه ينبغي التأكيد على أن تصوير التاريخ مسألة نسبية إلى حد بعيد ما لم تتحدد

عملية التصوير في علاقاتها بالواقع الحالي (الحاضر). وتكتسب هذه العلاقة قيمتها الفنية في جعل القارئ يعيش التاريخ بمفهوم جديد يفي بالمقتضيات الراهنة ، وفي إعطاء البعد الموضوعي للقوى الاجتماعية والتاريخية والإنسانية التي صاغت عبر مسار طويل من التطور التدريجي الحياة الراهنة.

وبذلك نكون أمام التسليم النسبي بمقولة الأمانة التاريخية في النص الروائي ذات الصلة الوطيدة بوظيفة الخبر، إذ السياق الروائي وهو يستوعب عناصر التاريخ فإنه يمنح العملية الفنية دورها الحقيقي المنوط بها، فضلا عن الشروط الموضوعية لوظيفة الخبر التقليدية، التي تخضع للقواعد ذاتها للأمانة التاريخية. نستطيع معالجة وظيفة الإخبار في السياق الروائي، تبعا لحضور المادة التاريخية في ثنايا الخطاب وإن كنا في هذه الحال لسنا بصدد معالجة روايات تاريخية بصريح العبارة كما أسلفنا الذكر، فإننا نسعى إلى تتبع نماذج محددة من مواطن أخرى لحضور المادة التاريخية لمقاربة وظيفة الإخبار.

إن الخاصية الأولية لرواية " ألف وعام من الحنين " لرشيد

بوجدرة". أنها رواية بأبعاد عجائبية موغلة في الإغراب فضلا عن كونها رواية تجعل الخيال ملتحما مع الواقع التحاما يصعب تفريق أحدهما عن الأخر. ويتجسد التاريخ بمظاهر تحمل أبعاد علائقية بالحاضر. من خلال استثمار معطيات التاريخ الإسلامي. وإسقاطها على الحاضر فنتمكن من فهم الراهن في ضوء التاريخ أو العكس. وتتأكد الطريقة المميزة في الانفتاح على التاريخ من جديد في الرواية من خلال غوص "محمد عديم اللقب" في تداعياته التي تبدو في جوهرها بوحا بما يعتمل في ثنايا الذاكرة." فبعد تسعين سنة بالضبط من وفاة إبن خلدون. أي في الثامن والعشرين من شهر مارس ١٤٩٨ ، لم يفتح إبن ماجد -هذا الشعور- طريق الهند البحرية أمام الغربيين. بل بلدان التوابل والحرير والقطن والعبيد وفي وقت كان فيه أهل المنامة عاجزين عن تصديق حالة التنسل والتمزق والاستحالة إلى طرائق قددا" (١٣). وحالة الهوس التي عليها الشخصية الروائية. لا تجعل منها شخصية عبثية سلبية بصريح العبارة. إذ تكون حالة الهوس تلك إمكانية أخرى للتصريح والبوح. ويحقق التاريخ تواجده في هذه الحال متخذا تلك الحالة وسيلة لتأليف نسيج روائي متميز. تتحدد القيمة الفنية للخبر التاريخي في تأكيد اكتشاف جغرافي جديد كان بيد العرب ثم صار بيد البرتغاليين ونوعية الاكتشاف تحمل قيمتها الإستراتيجية فيما يمكن أن تضيفه من فتح طرق أخرى للمواصلات صارت تستغل لأغراض جانبية من لدن البرتغاليين بعد ذلك.

إن الفهم الموضوعي لقيمة هذا الخبر يتأكد في اعتباره تحولا من التحولات الهامة التي عرفها تاريخ البحرية العربية. على اعتبار الانتماء الحضاري للأمة في ذلك الوقت كان لا يزال يحقق فاعليته وفق الشروط التاريخية. إذ أبرز ما يميز ذلك العهد على وجه التحديد هو سعي أوروبا الدءوب لمعرفة مختلف أصقاع العالم وكشف حناياه. الشيء الذي أنتج فيما بعد ما يسمى بالكشوفات الجغرافية وإضافة إلى الأهداف النفعية لهذه الكشوفات و العلمية في الوقت ذاته. فقد أدت حسب العديد من الباحثين في علم التاريخ إلى تفشي موجات الاستعمار في العالم العربي بشكل عام. وتنبني الإحالات الدلالية للخبر التاريخي على أن طريق الهند لم يكن اكتشافا نوعيا تنفرد به أوروبا. إنما هو اكتشاف قديم جديد.قديم على أحمد بن ماجد وجديد على البرتغاليين. إضافة إلى القيمة النوعية لهذا الخبر فإن التاريخ يعرف مسا را جديدا ضمن جدلية التطو رات التدريجية لبروز حوادث جديدة مرتبطة أساسا بظهور الحركات الاستعمارية. وما تبع هذه الحركات من ظروف جديدة مناقضة.

تحيل وظيفة الإخبار إلى طرح سؤال جوهري يتعلق بطبيعة اكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين. وبواسطة أحمد بن ماجد بالذات!؟ ... يعرفنا التاريخ المدون بأن الربان العربي "شهاب الدين أحمد بن ماجد". من أهم الربابنة العرب الذين وضعوا المخطوطات الجغرافية الفلكية والملاحية أهمها كتاب "الفوائد"(١٤). ومثل هذه المخطوطات تعد من أقدم الوثائق الجديدة التي كتبت عن الملاحة في البحار الجنوبية بين الساحل الشرقي لإفريقيا وبلاد الصين. ولمثل هذه



المخطوطات الأثر البالغ في العلوم البحرية. وتلقي الضوء على جانب من جوانب تقدم الحضارة العربية الإسلامية في العلوم البحرية والملاحية ومدى تأثر البرتغاليين بتلك العلوم العربية. "ولا ترجع شهرة بن ماجد إلى كونه ملاحا قديرا فحسب. لايزال أهل عدن يقرئون له الفاتحة كل يوم. ولا إلى مؤلفاته الغزيرة في علوم البحار والملاحة والتي لم تكشف إلا في القرن العشرين. وإنماكتسب هذا الملاح فضلا عن ذلك شهرة دولية حين ثبث أنه هو نفس الربان الذي قاد سفينة "فاسكو دي جاما البرتغالي" من ساحل إفريقيا وهو الموضوع الذي استحق اهتماما كبيرا " الشرقي إلى الهند لأول مرة في عام (١٥) ١٤٩٨ . من لدن المؤرخين والمحققين في وقتنا الحالي.

فوظيفة الإخبار هنا تحيل إلى ريادة حضارية تميزت بها الأمة العربية. في فترة من فترات تاريخها الطويل. وعليه فإن كان السياق يدفعنا إلى الإقرار بهذه الريادة. فذلك

لأن البرتغاليين أنفسهم لم يكونوا يعرفون طريق الهند، فكانوا يركبون البحر عبر مضيق جبل طارق ويلجون في الظلمات ويمرون خلف "جبال القمر" ويصلون إلى الشرق، ويمرون عبر المضائق الجبلية في مكان كثير الأمواج، لا تستقر فيه سفنهم فتنكسر فلا ينجوا منهم إلا قليل، و استمروا على ذلك مدة زمنية وهم يهلكون هادفين بذلك إلى معرفة طريق الهند، إلا أن دلهم عليه شخص ماهر من أهل البحر يقال له "أحمد بن ماجد (١٦) إن الوظيفة الدلالية للخبر تتمثل في أن طريق الهند لن يكون بعد ذلك طريقا عاديا في البحر تمر منه القوافل التجارية لا سيما تلك المحملة بالتوابل، وهي التجارة التي سعى البرتغاليون إلى السيطرة عليها ولكنهم لم يعلنوا نيتهم باديء الأمر، إذ متابعة السياق الر وائي تثبت الدلالة الموضوعية للخبر التاريخي،من حيث أن الاكتشاف ليس سوى طريق استعماري هام، "وأمضى وقتا طويلا لكي يدرك ذلك كله، غير أن القصص عن قوافل الملح، وملحمة الفلفل ... ذكرته بأن السيطرة على الشعوب كانت مرهونة بطرق الموصلات (١٧) تستجيب ذهنية "محمد عديم اللقب" لعامل موضوعي يتعلق بفهم حركية التاريخ، وأن هذه الحركية لا تصنع إيجابيتها إلا بواسطة عوامل واقعية توفر لها شروط النجاح، وهنا تتحدد دلالة الخبر التاريخي من حيث كونه يقدم إمكانية جديدة للسيطرة على الشعوب تتمثل في طرق المواصلات، ولهذا فالسياق الروائي عندما يوظف خبرا تاريخيا يتعلق باكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين، بواسطة الربان العربي "أحمد بن ماجد"، فإن المتلقي في هذه الحال لا يفهم من مضمون الخبر سوى اكتشاف طريق للمواصلات يسهل حركة الاستعمار، وهنا تتحدد الوظيفة الجمالية للإخبار، والتاريخ يثبت حقيقة أن "الظروف سرعان ما تغير الأحوال، ففي أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، فوجئت مصر بنجاح الملاح البرتغالي "فاسكو دي جاما" في الالتفاف حول إفريقيا عن طريق رأس الرجاء الصالح فيما بعد والوصول إلى شواطيء الهند، وقد ترتب على هذا الكشف الجغرافي الخطير أن تحول النشاط التجاري إلى هذا الطريق الجديد بدلا من الطريق الأحمر، مما أدى إلى حرمان دولة المماليك من الأرباح التي كانت تحصلها على بضائع الشرق الأقصى المتجهة إلى جدة أو المارة عبرالأراضي المصرية إلى أوروبا" .(١٨) وهذه التحولات التي أنتجت ظروف سلبية في نظر المماليك، إذ لم تعد دولتهم تحصل أرباحا على بضائع الشرق الأقصى، التي تسلك طريق جدة، أو تعبر الأراضي المصرية إلى أوروبا إذا ما أعتبر أن تلك الأموال تمثل مدخولا أساسيا للاقتصاد المملوكي. وعليه فإن وظيفة الإخبار تقوم بتحديد معنى آخر للخبر الوارد، يتمثل في فهم التاريخ على نسق آخر من علاقات الصراع القائم بين العرب وأوروبا آنذاك، بغرض السيطرة وكسب ملكيات أكثر، وإن كانت هذه السيطرة تحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية الجديدة التي عاشتها أوروبا وقتئذ، إذ المعطيات الجديدة كانت تحتم وجود حركة استعمارية ، و الكشوفات الجغرافية الجديدة عامل مساعد، لذلك تجسد وظيفة الإخبار ضمن السياق الروائي نفسه، أنموذجا للصراع على امتداد التاريخ الإسلامي من ذلك ثورة الزنج. "المعتصم وقد عرفه التاريخ لقساوته إ زاء السود ومطاردته لهم وهو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام ثورة الزنج ولقد دامت خمس عشرة سنة، وهزت بغداد من قواعدها ما بين ٢٥٥ و ٢٧٠ ، حسب التقويم الإسلامي". (١٩) ووجه التقدمية في هذه الثورة كونها قامت ضد استبداد الأتراك بشؤون الحكم واحتكارهم لموارد الدولة العباسية. وفي هذه الحال يمكننا الحديث عن علاقات الصراع وعوامل التناقض في التراث العربي الإسلامي، بحسب وظيفة الإخبار في الأنموذج الأخير. والمنهج المادي التاريخي باستطاعته كشف علاقات التطور وفهم الحركة التاريخية للتراث وتحديد قيمته النسبية وعلامات حضوره في واقع الأمة العربية لترسيخ العلاقة الموضوعية المميزة للوشائج الرابطة ، بين العناصر التقدمية في التراث الثقافي العربي و العناصر التقدمية في ثقافتنا القومية الراهنة ، وبناء على ما سبق فإن الحل العلمي لإشكالية العلاقة بين الواقع العربي بخصوصيته الوطنية والاجتماعية والتراث السالف، و القادر على وضع المعالم الموضوعية لخصوصية تلك العلاقة. وتتوقف هذه المعالم "على توفر الوضوح العلمي لدينا بحقيقتين أولا هما، حقيقة المحتوى الثوري لحركة التحرر الوطني العربية في حاضرها وفي آفاق تطورها المستقبلي، وثانيتهما،حقيقة الترابط الجوهري بين ثورية هذا المحتوى وثورية الموقف من التراث، بمعنى ضرورة كون الموقف من الترا ث منطلقا من الحاضر نفسه، أي من الوجه الثوري لهذا الحاضر". (٢٠) فوظيفة الإخبار في هذه الحال تستمد فعاليتها الفنية من الخاصية التقريرية للتاريخ، وإن ثورة الزنج قامت ضد قادة الأعاجم الأترا ك، الذين استبدوا بمقاليد الدولة العباسية، سدوا على الخلفاء المصلحين مسالك الإصلاح، وأغلقوا السبل أمام من تراوده آمال الإصلاح من خلال جهاز الدولة، بعد أن سيطروا عليه السيطرة كلها واستبدوا

بشؤونه كل الاستبداد. وترجع أسباب قوة المماليك الأتراك إلى سعي الخليفة العباسي المعتصم، إلى تكوين فرقة (الجند المغاربة) ضمن جيشه،وهي فرقة من موالي جوف مصر وجوف اليمن وجوف قيس... وفرقة الفراعنة أمن أهل فرعانة...وفرقة) الأشروسية)من أهل أشروسنة... ولكنه سعى فارتكب أعظم خطأ في الدولة في عصره آنذاك عندما أخذ يكثر من شراء المماليك الأتراك، ويقيم لهم المعسكرات ويجعل لهم القوة الكبرى والرئيسية في جيش الدولة، حتى لقد أقام لهم مدينة كاملة وجديدة هي سامراء (٢١). ويحقق السياق الروائي وفق التدخل التاريخي انزياحه النوعي في استثمار وظيفة الإخبار من حيث جعل صورة الزنوج إمكانية تعبيرية ترتبط بعامل نفسي هو الفزع، ومنه الفزاعات التي كانت "مسعودة عديمة اللقب" تصنعها لإفزاع الطيور التي تحط بالحديقة(حديقة المنزل)، ومنه أيضا استغلال تلك الصورة كوسيلة لتخويف الأطفال من لدن الأمهات، بتهديدهم بإخفاء زنجي تحت السرير (٢٢)

ومن منطلق آخر تسعى وظيفة الإخبار التاريخي فضلا عن كونها تجسد تطلعات" مجتمع المنامة" في التخلص من حاكمه "بندر شاه"، فإنها لا تلبث أن تحقق حلم التغيير باستثمار عناصر التاريخ وجعله صورة مقابلة لمعطيات الواقع وظروف التناقض الاجتماعي وفي هذه الحال تتحقق الوظيفة الجمالية للإخبار من خلال جعل الراهن منطقا حيا لكتابة التاريخ لذلك أمكننا التماس الدوافع الموضوعية لثورة الزنوج وتداخل نسيج المتخيل السردي مع معطيات التاريخ لرؤية الحاضر.

وتمثل الذاكرة في رواية "صلاة الغائب للطاهر بن جلون" إمكانية نوعية في جعل وظيفة الإخبار تنحو منحى تعبيريا آخر، يتحدد في رواية تاريخ مدينة فاس المغربية إذ تؤكد على حلقة من حلقات مقاومة المستعمر. والخبر التاريخي في هذه الحال يسعى إلى تأكيد علاقة التواصل مع الذاكرة العربية التي تجد حتمية في الوقوف على عتبات الماضي واستذكار ما فات، وهذا يجعل من التاريخ وسيلة نوعية تمنح المتخيل السردي إمكانات تعبيرية جديدة في تجسيد الماضي في الذهنية البشرية عبر تحولاته وتغيراته المستمرة. وعليه فإن رواية أخبار مدينة فاس في العهد الاستعماري تثبت ماهية التاريخ من حيث كونها ليست مادة في صورة موجودات، إنما هي متغيرات في الذهنية البشرية تعكس تطو رات الواقع. ويتأكد الخبر التاريخي على لسان "الجدة" وهي ت روي جانبا حيا من أخبار مدينة فاس: "لا أهمية لإثبات واقع حياتك أو نفيه فرواية كلمات تلك الحياة على حقيقتها أو على خطئها مسألة اعتقاد. إن تاريخ فاس هو أيضا تاريخ البلاد بأسرها. إنه تاريخ تكون فيه الكلمات في أهمية الدم المسفوك وفي خطورته.

فقبل مولدك بكثير في الثالث من شهر أكتوبر سنة ١٩٣٧ ، اجتمع في مقام مولاي إدريس الفاسيون بأكملهم الأغنياء منهم والفقراء ، التجار والصناع، المثقفون والأميون. وقد نطق في ذلك اليوم بكلمتي"وطن"و"استقلال" وبعد أيام احتل الجنرال général "نوقوس المدينة العتيقة، وطوق جامع القر وبين فقاومت تلك الجد ران التي سبق لها أن nougués شاهدت صو را أخرى من الإلحاد وانتهاك الحرمات" (٢٣)إن الوظيفة الإخبارية هنا، تقدم التاريخ على أساس أنه مادة مجردة تؤرخ لجزء من ماضي مدينة فاس المغربية، وبذلك نكون إ زاء نص تاريخي يتخذ الذاكرة سبيلا هاما لإثبات وجوده، وان كان السياق الروائي في حقيقة الأمر يسعى إلى تصريف الحاضر في صورة تاريخ، وهذا الرأي يحتكم إلى رأي مكمل مفاده أن رواية "صلاة الغائب" تسعى إلى تجسيد خصوصية فنية، ترتبط بمعطيات الحدث الذي يبدأ صغيرا في مدينة فاس التاريخية ويمتد في رحلته على طول طريق شاق، لينتهي على حدود الصحراء التي تحتضن ذاكرة الشيخ المقاوم "ماء العينين" ، وكأننا حسب المثال المقدم لا نقف أمام نمط من الرواية التاريخية، بل أمام موازاة نصية يلتحم فيها الأدبي بالتاريخي، يحقق فيها الأدبي مفارقة شكلية على مستوى اللغة للنص التاريخي. والمثال الوارد فضلا عن ما سبق يسعى إلى تأكيد خصوصية الوظيفة الإخبارية من خلال إحياء عناصر الذاكرة التاريخية لتثبت الوجود الفعلي للمدينة وتأسيسها كنقطة من نقاط حركة التاريخ في تطوراته المستمرة، وحقبة الاستعمار الفرنسي مجال من مجالات الحركية التاريخية، إن وظيفة الإخبار تتأسس كعنصر فني مساعد لاستيعاب التاريخ في النص الروائي، تبعا لنمط السياق الروائي في قابليته لاحتواء المادة التاريخية بالمقابل فإن هذه الوظيفة تحيل على دلالات فنية متعلقة بالإحالات الثقافية التي تحقق التواصل مع القارىء، الذي تناط به مهمة تقديم قراءة منتجة لمجمل المضامين التاريخية التي يحيل عليها الأفق الفني للنص الروائي.

-٢- البنية السردية :

اتجهت العناية إلى دراسة السرد باعتباره بنية تعبيرية، تمتد أصولها إلى أعماق الثقافة العربية الإسلامية، وعرف تطو راته بفعل آليات الاستعمال وسائر المؤثرات الخارجية التي



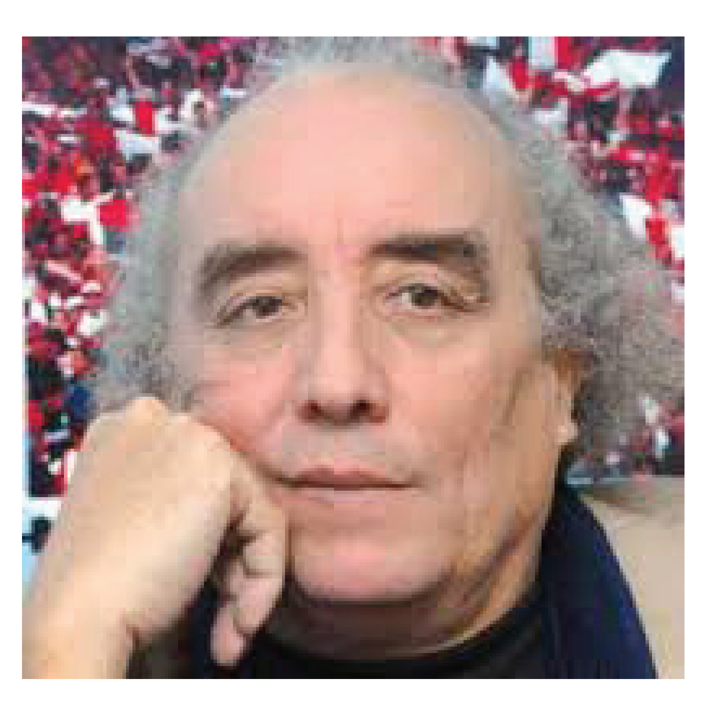

صاغت أنظمته وحددت بناه، ثم كانت الدراسات التي عنيت " بسرديته "، بغرض استنباط خواصه الشعرية وفهم أبنيته الداخلية، لذلك فالمنهج السردي يعنى في غالبيته بكيفية عمل مكونات السرد ضمن البنية السردية الواحدة وتشكلاتها سرديا، الذي يعد الأصل الكبير الذي "Poétics " وبغض النظر عن التعريف "بالشعرية وتعني على وجه الخصوص بدراسة النظم الداخلية لأجناس "Noratology"، " يضم "السردية الأدبية وكيفية تحكمها، والقواعد التي تبنى عليها الأبنية ونمو خصائصها وسماتها، وأسلوبها في ذلك الاستقراء و التجريب المستمر، فإن السردية تبحث في بنية الخطاب" ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، أن السردية، هي :العلم الذي يعنى بمظهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة".(٢٤) وتجاوزا لما سبق نسعى إلى دراسة خصوصية البنية السردية للخطاب الروائي الذي يحقق منظورا علائقيا مع السياق التاريخي، وتحديد المتغيرات التي يمكن أن تطر أ على البنية السردية عندما ينتظمها التاريخ، معتمدين في ذلك على نماذج من رواية" نوار اللوز لواسيني الأعرج". تبنى الرواية على فصول متعاقبة بعض هذه الفصول يحمل عنوانا جزئيا مثل "ناس البراريك" "احتفالات موت غير معلن"، "صهيل الجياد المتعبة"... وبانتقالنا عبر هذه الفصول نلاحظ حضور سيرة بني هلال كفضاء للتاريخ يتقاطع مع أصوات الرواية المختلفة التي تتخذ لغتها أحيانا نسق التعابير الشعبية المألوفة، حيث تبنى لغة السرد على خصوصية ترتبط بالنمط الاجتماعي الذي تنتمي إليه شخصية "صالح بن عامر الزوفري"، وتحدد هذه اللغة تقاطعها الخاص مع السيرة الهلالية في نطاقها التاريخي والشعبي معا كونها لغة تجلي البعد الشعبي في عمقه وفضاضته، الذي يتناسق مع لغة التغريبة في عوالمها ذات المميزات الفلاحية و الرعوية.(٢٥) إضافة إلى ذلك يتميز النسيج السردي للرواية بتعدد الأصوات داخل النسق السردي الواحد وهذا التعدد يتميز بالتداخل بين صوت الر ا وي والشخصية الفعالة في الرواية. "كل الخبز المحروق يا صالح، فغدا في تلك الدار الباقية كما تقول أمي، إحدى سلالة أولاد عامر لا تقر المعدة إلا بالخبز المحروق، رزق الفقراء ، يلعن ربها معدة لا تفضح صاحبها، آه يا ربي سيدي، نأكل حرقة الجوع ويتصالح أبو زيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب، لم يعلمه فقره و سواد جلده إلا السقوط تباعدا، عند نعال الأمير حسن بن سرحان (٢٦) يتميز هذا الأنموذج بإبراز العلاقات الاجتماعية المتناقضة



داخل البنية الاجتماعية الواحدة، إذ نستطيع ببساطة تمييز التفاوت الطبقي بين "صالح والسبايبي"، وان هذا النسق المتباين في المنازل والمراتب الاجتماعية، لم يكن إلا تكريسا على أقل تقدير لتوجهات طبقة معينة داخل النظام الاجتماعي، تسعى إلى الامتلاك واستغلال قوى العامة، وتمتد في النموذج الأصوات مجتمعة في صوت الراوي العليم بأخبار السيرة الهلالية، إذ يسعى إلى ربط الأخبار بواقعه ولن يكون هذا الروي -حسب النموذج- سوى الشخصية الروائية الفعالة في المتن الروائي العليمة هي الأخرى بوضعها الاجتماعي فنلجأ إلى المونولوج)الحديث النفسي(، للإفصاح عما يعتمل في ذاتها وهذا التعدد في الأصوات يحدد للشخصية الروائية فعلين سرديين هما :

- الأول : وصف وضع اجتماعي معين، تنتمي إليه الشخصية.
- الثاني : ربط معطيات الوضع الاجتماعي بالتاريخ السيري لبني هلال، لفهم معطيات الواقع.

ويمثل السبايبي نموذج الشخصية، التي تقوم بتهريب البضائع عبر الحدود بالتواطؤ مع المسؤولين، ومع ذلك تبقى شخصية طليقة تستغل قوى المقهورين اجتماعيا بينما صالح يسجن لأنه قام بعملية تهريب بسيطة نتيجة الفاقة و الجوع عندما ضبطه "النمس" متلبسا في آخر مرة التي تمثل نموذجا لمرات متعددة، ووجه المقابلة هنا بين الأدبي و التاريخي أن كليهما يمثل سلطة فوقية سواء في شخصيات التغريبة (أبو زيد، دياب، الأمير حسن) ، أو



واسين الاعرج

رجال السلطة في رواية "نوار اللوز". والعلاقة بين الاثنين هي استغلال الفقراءوجني الأرباح، إذ تبقى العلاقة مشتركة على مر التاريخ وهذا ما تثبته الرواية، إذ يمثل صالح دورالجازية) المرأة الهلالية المثالية(، ضد السبايبي، الذي يماثل دوره دور"أبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان في التغريبة". ونتيجة للمونولوج، تعمد الشخصية الراوية إلى الحديث عن ملابسات واقعها المعيش وهو الواقع الذي لم يكن في مصلحة الفقراء بسبب وجود السبايبي ومن هم على شاكلته، ولذا نلاحظ تداخلا نوعيا على مستوى البنية السردية بين التاريخ الراهن ،"كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (النظام الداخلي) بالشخصية المحورية "صالح")الفاعل(أحيانا أو ينفصل عنه أحيانا أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيها عن من يتكلم هل لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة (personale) أو الفاعل (auktoriale) الناظم الداخلي الفاعل، ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الداخلي وهو يسرد يتوجه إلى الفاعل بالسباب و الشتم الشيء الذي يجعلنا، نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتبا أو مدللا أو ما شابه هذا من الطرائق، وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصا في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره وإن بقي أغلبها حاضرا في انتقالها إلى الشكل الكتابي". (٢٧) وعلى امتداد المتخيل السردي لا نجدنا أمام التسلسل المنطقي للأحداث وتعاقب الأفعال السردية وخضوع السرد إلى القاعدة السردية المعروفة) تعلق السابق باللاحق(لاسيما في تلك المقاطع التي تتميز بإدخال بنيات نصية من نص التغريبة، إذ يؤدي هذا التفاعل النصي إلى تفكيك السرد وتشويش وتيرة الزمن، وهذا تبعا لطبيعة المقطع التاريخي الذي ينتظم البنية السردية للنص الروائي وليس أدل على ذلك من كون البنيات النصية التي يقل فيها التفاعل النصي مع نصوص التغريبة تتميز بخطية السرد . وحسب الأنموذج المذكور فقد سعى النص إلى تشكيل بنيوي بتضافر وحدات السرد فيما بينها، بتشاكل الأدبي مع التاريخي يتجاوز نص السيرة والإعلان عن تشكيل ذاته كبنية لغوية تستوعب بنيات نص السيرة لتجعل منها وحدات مكونة في ثنايا النسيج السردي. وتجسد وتيرة السرد التحام التاريخ بالواقع الحالي من خلال امتداد الزمن وتحديد ممثليهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي حيث يثبت الواقع بمناقضاته إذ لا فرق بين" بني هلال وبني كلبون" حسب هذا المقطع " آه يا سبايبي بيننا دم الجازية وغربة لونجة ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون. تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد بني هلال لا أحد. ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي"(٢٨) إذ تبقى الممارسة هي نفسها الصراع المستمد من أجل فرض السلطة، فبنو هلال حاربوا المغاربة متحدين حتى استقروا في وطنهم الجديد وما إن انتهى الأمر إليهم حتى صاروا يقتتلون فيما بينهم ويكيد الواحد منهم للآخر، وهي الصورة ذاتها إذا ما شطرت إلى مستويين زمنيين، الماضي القريب (الاستعمار)، إذا يحرم "صالح" من حقوقه كمجاهد حارب المحتل ويتعرض إلى مضايقات النمس الذي يطارد المهربين، وصورة "نابليون" ماتزال معلقة منذ الاحتلال في الإدارة التي يتردد عليها بغية إضافة إسمه كمجاهد، ولذلك يمتد الزمن في تداخلاته على امتداد البنية السردية بين التاريخ القديم "بنو هلال" والماضي القريب المجسد لمعطيات التاريخ الحديث) الاستعمار) ، والراهن في واقعيته) الاستقلال الوطني) .

ولذلك يؤدي استيعاب البنية السردية للتاريخ إلى إنتاج نص الرواية الذي يحقق علاقة فنية مع التغريبة ويمارس النقد المستمر للواقع بمناقضاته الممتدة في أعماق التاريخ.

فلا غرابة في وجود أبي زيد الهلالي و الحسن بن سرحان في السيرة على شاكلة المتصارعين على بسط السلطة والنفوذ. وهذا ما يثبت الجانب التاريخي والسياسي في الرواية. يأكل أرزاق الفقراء ويتأمل ألسنة النار وهي تأكل خيامهم بجنون. وكأن التاريخ يبقى متوقفا عند نقطة واحدة لا يقوى على التطور، وإن كانت المتناقضات الموجودة سبيله إلى ذلك. إن تمثل السرد الروائي للتاريخ، يحيل إلى وظيفة جمالية مفادها تكريس عملية نقد الواقع وتجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي، ورصد تقلبات الذات البشرية الساعية إلى تحقيق إنسانيتها في ظل التحولات الراهنة.كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانياته في استثمار عناصر التاريخ وجعلها وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته وتحديد خصوصياته. وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده الفنية والدلالية المتميزة .

الإحالات

١- د. فؤاد المرعي : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون العددان الأول والثاني، يوليو / سبتمبر / أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤ ، دولة الكويت، ص ٣٤٢ .

. -٢ د. عبد المعطي محمد : جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٨ ١٩٤./ د/ط، ص : ١٩٣

. -٣ محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط ١ كانون الثاني، ١٩٩١ ، ص : . ١١٣

. -٤ د. عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة بيروت، ط ١ سبتمبر ١٩٨٧ ، ص : . ٣٧

٩.- -٥ د. إحسان عباس : فن السيرة، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت لبنان، د/ط، د/ت، ص : ٨

٦- محمد القاضي : الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد ال ا ربع، ربيع ١٩٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ص : . ٤٢

٧- أنظر القرآن الكريم : سورة القلم الآية ١، سورة العلق الآية ٤، سورة لقمان الآية ٢٧ ، سورة آل عم ا رن الآية ٤٤ ، سورة ١٥٤ ، سورة القمر الآية ، ١٣ ،١٥٠ ، البروج الآية ٢٢ ، سورة الأع ا رف الآيات ١٤٥

. -٨ أبو القاسم جار الله الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل في وجوه الأقاويل، الجزء الرابع، مطبعة الحلبي، ١٩٦٨ القاهرة مصر، ص : . ١٤١

٩- محمد بن أحمد بن إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٩٠ ، ص : . ٣

١٠- القرآن الكريم : سورة الحجرات الآية . ٦

١١- محمد أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين، الجزء الثالث، المطبعة التجارية، القاهرة مصر، د/ت، ص : . ٢١

١٢- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى، تموز / يوليو ١٩٩٢ ، ص : . ٢٣

١٣- رشيد بوجدرة : ألف وعام من الحنين، رواية، ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ ، الجزائر، ص : . ٤٠

١٤- أنظر، د. أنور عبد العليم : الفوائد في أصول علم البحر والقواعد "لابن ماجد الملاح"، موسوعة تراث الإنسانية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، د/ط، د/ت.

١٥- المرجع نفسه ص . ٢٧٨

١٦- المرجع نفسه، ص : . ٢٨٠

١٧- الرواية، ص : . ٤٢

١٨- د. أحمد مختار العبادي، د. السيد عبد العزيز سالم : تاريخ البحرية الإسلامية في مصر و الشام، دار النهضة . العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٩٨١ ، ص : ٢٦٦

لا بد من الإشارة هنا إلى أن د. أنور عبد العليم في موسوعة (تراث الإنسانية (مرجع مذكور سابقا يخالف الرأي القائل بأن أحمد بن ماجد دار بأسطول دي جاما حول رأس الرجاء الصالح، لأن أول عهد البرتغاليين بجنوب إفريقيا كان بعشرسنوات، قبل فاسكو دي جاما، حين نجح ربانهم "برتليموديإز" في اجتياز رأس العواصف) رأس الرجاء الصالح)، في ديسمبر عام ١٤٨٨ ، مستعينا طول الوقت بالملاحة الساحلية. أنظر الموسوعة ص : ٢٧٨ ، المجلد الخامس دائما.

١٩- الرواية، ص : . ٧٢

٢٠- حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الأول، دار النهضة العربية للطباعة والنشربيروت لبنان، د/ط، د/ت، ص : . ١٣

٢١- لمزيد من التوسع، أنظر كتاب د. محمد عمارة، ثورة الزنج، دار الوحدة، بيروت، د/ط، د/ت، من ص ١٧ إلى ص ٣١.

٧٣.- -٢٢ أنظر الرواية، ص : ٧٢

٢٣- الطاهر بن جلون : صلاة الغائب، رواية ترجمة محمود طرشونة، دار لاسوي للنشر، باريس، د/ط، د/ت، ص : ٣١-٣٢

٢٤- د. عبد الله إبر ا هيم : السردية العربية، ص : . ٩

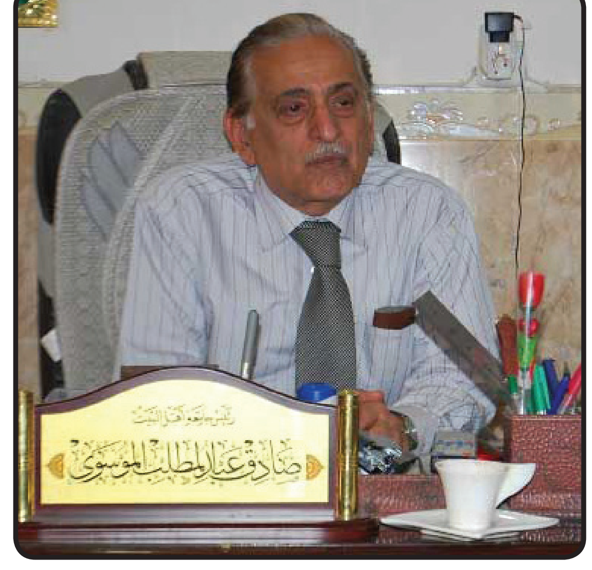
٢٥- أنظر تغريبة بني هلال : سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الج ا زئر، . ١٩٨٩

٢٦- واسيني الأعرج : نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، رواية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣ ، ص : . ٢٤

٢٧- سعيد يقطين : الرواية والت ا رث من أجل وعي جديد بالت ا رث، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٩٢ ، ص : . ٥٩

. -٢٨ الرواية، ص : ٩٤

ماذا قال المؤرخون الاجانب عن بغداد



أ.د صادق الموسوي

المقدمة

لقد كتب المؤرخون العرب الكثير عن بغداد والقسم الكبير من هؤلاء انطلقوا في كتاباتهم من منطلق قومي او وطني ربما تعرضهم الى المصداقية ولكن اثرت ان انقل ما كتبه او سمعته من المؤرخين الاجانب فقد عاصرت عددا كبيرا من هؤلاء المستشرقين او الكتاب الاجانب بحكم عملي كمستشار اعلامي وصحفي وكوني احد خريجي جامعة السوربون في باريس ...وهؤلاء , اي الكتاب الاجانب يكتبون للتاريخ بعيدا عن العواطف الوطنية والقومية والدينية ...وكان لي لقاءات كثيرة مع المستشرق الفرنسي "فنسنت مونتي " الذي اعتنق الاسلام باسم المنصور بالله وبالمستشرق الفرنسي المعروف " جاك بيرك " رئيس قسم العلوم الاجتماعيةوالاسلامية في " الكوليج دو فرانس" المشرف على رسالتي حول طبيعة المجتمع العراقي في سبعينات القرن الماضي وربطتني معه صداقة عائلية والذي كتب الكثير عن التاريخ العربي –الاسلامي كما التقيت في نفس الكلية بالمستشرق الفرنسي " اندرة ميكل" الذي ترجم ديوان بدر شاكر السياب والبياتي ولا انسى المستشرق الفرنسي "دومنيك شوفالية " استاذ كرسي في السوربون





والمشرف على رسالتي حول موقف وسائل الاعلام من القضايا العربية ..كما التقيت بالمستشرق الفرنسي " اندرة كلو" المعروف بكتاباته عن الشخصيات الاسلامية العربية والاسلامية كسليمان القانوني وهارون الرشيد في باريس والذي اهدى لي نسخة من كتابه هارون الرشيد مع كلمة اهداء قال فيها " الى السيد صادق عزيز كتبت هذا الكتاب لاحيي فيه مجد الحضارة العربية ورجالها العظماء ومؤلفاتهم الكبيرة " والتقيت ايضا بالمستشرق الفرنسي الكبير "روجيه كارودي " الذي اعتنق الاسلام باسم رجاء كارودي وكانت تربطني معه علاقات وثيقة وتكلم كثيرا عن دور بغداد في بناء الحضارة الانسانية ولم انسى ايضا المستشرق والكاتب الفرنسي بيير روسي الذي سطر اروع عبارات الوصف والتعبير الصادق عن حبه للعراق وبغداد ... ومن الكتاب والصحفيين التقيت بالكاتب الفرنسي "شارل سانت برو" الذي كتب الكثير عن العراق وكان اخرها تاريخ العراق والكثير الكثير وجميعهم شهدوا وتكلموا وكتبوا عن بغداد وعصرها الذهبي ودورها سواء لدى لقائي بهم في باريس او بغداد وقد اخترت ما كتبه البعض منهم وقمت بترجمتها على الصفحات التالية لعلها تكون شهادة محايدة عن بغداد ...ومن الله التوفيق .....

ماذا قال المؤرخون الاجانب عن بغداد ؟

المؤرخ الفرنسي "أندرة كلو"

وهو ينقل ماقاله اليعقوبي والمقدسي عن بغداد على الصفحة ٢١٧ من كتابه هارون الرشيد

" بغداد ليس لها مثيل لافي الشرق ولا في الغرب " اليعقوبي "

بغداد في قلب الاسلام وهي مدينة السلام , فها تفتقت المواهب وتفتحت العقول والافكار , وفي احضانها عرف الذوق والاناقة والادب , نسيمها عليل وعلمها نافذ , فيها اجمل ما خلق الله , منها انطلق العلم والاخلاق واليها يعود , اليها تنجذب كل القلوب وعليها كل الحروب " المقدسي .....

ويقول في نفس الكتاب :

"بلغت بغداد خلال فترة قصيرة اوج المدنية , ولكن مما يؤسف له انه لم يبق منها اي اثر , كما هوالحال في المدن العريقة كروما واسطنبول او دمشق او اثينا او القدس , فالطبيعة في بغداد قاسية في حين هناك مدن اخرى في العراق حافظت بعض الشئ على اثارها كبابل وسلوقية والمدائن وكل هذه المدن مثل بغداد تقع على الطريق الذي



المدرسة المستنصرية

يربط الهضبة الايرانية بوادي الرافدين وسوريا ....

هذه المنطقة أي بغداد شهدت عبر الاف السنين حضارات متعددة فقد تدفق عليها العلماء والادباء والمترجمون والشعراء والتجار وهم يتنقلون بين اسيا الوسطى والهند والشرق الاقصى سالكين جبال "زاكاروس" بين خانقين وهمدان لتؤدي بهم الى هضبة وادي الرافدين قليلا باتجاه الشمال .....

ويستطرد المؤلف "ورغم ان جزيرة بغداد تقع بين دجلة والفرات فانها نادرا ما كانت تتعرض للفيضان بفضل شبكة القنوات التي تربط بين دجلة والفرات التي تحافظ على منسوب المياه ...كل هذه العوامل جعلت من بغداد مركزا للاشعاع الفكري والثقافي كونها مركزا للاتصالات والمواصلات وسط واحة من السهل الدفاع عنها , فاصبحت مركز استقطاب لاكبر تجمع سكاني

" كان المشروع المبدئي تاسيس مدينة محصنة مدورة لتوطيد السلطة فيها كعاصمة سياسية وادارية من دون حدائق ولا ملاعب رياضية .ورغم ذلك اخذت بغداد, هذه المدينة المدورة , تتطور بسرعة لتصبح بعد اقل من من اثنتي عشرة سنة عاصمة كبيرة تجلب انتباه سكان الامبراطورية قاطبة ولتصبح عاصمة الرشيد (العصر الذهبي) خلال فترة اقل من نصف قرن ...حيث بلغ سكانها انذاك مليون شخص وهذا يعني انها كانت اكبر مدن العالم ولم تكن تضاهيها مدينة في الغرب سويبعض المدن في شمال ايطاليا او باريس وفي الشرق القسطنطينية ودمشق والقاهرة التي كانت تعد كل واحدة منها بحدود النصف مليون نسمة تقريبا ...ويستطرد المؤرخ ....كان اسباب هذا التوسع الذي حصل في العالم يكمن في السلام والاستقرار السياسي والادارة الجيدة وخلق الموارد الاقتصادية الجديدة واستثمارها بشكل واسع من قبل الشعوب الحية





ولهذا السبب شهدت الحضارة العباسية وعاصمتها بغداد في القرنين الثامن والتاسع الميلادي اكبر نهضة شهدتها الانسانية ......ثم يقول المؤرخ الفرنسي :

لقد جمعت بغداد كل مقومات وعوامل التطور بفضل عبقرية علمائها الذين اكتشفوا هذه المقومات واستثمروها , فالاقتصاد الزراعي كان في اوج ازدهاره بفضل المشاريع التي شرعت في شق قنوات الري والبزل والتي ساعدت على زراعة الحبوب والقطن وقصب السكر وغرس اشجار النخيل والليمون ..فقد جعل الفلاحون والبستانيون من بغداد واحة جميلة تشقها القنوات بين دجلة والفرات وكانت تعرف انها تنتظر مستقبلا زاهرا ....في تلك الفترة انتعشت حركة الترجمة ودراسة المؤلفات القديمة فادت الى انفتاح العالم العربي على كل عالم حوض البحر الابيض المتوسط الاغريقي , واتجه العباسيون نحو الافاق الفكرية والروحية للبلاد المفتوحة التي كانت مهملة من قبل الامويين , وكذلك لعبت المدرسة النسطورية والجديسابورية دورا مهما في خلق هذه الثقافة الجديدة وميلادها .... يقول "كلو " على الصفحة ٣٠٢ من كتابه ... كان هارون الرشيد يشجع رجال العلم والمترجمين وكان قد ارسل بعثة الى بيزنطة لدراسة المخطوطات اليونانية , وترجم قسما منها الى العربية والسريانية ....كان جعفر البرمكي ذو الثقافة العالية يدفع الرشيد في هذا المجال , اما والده يحيى البرمكي فكان يستقدم الاطباء والفلاسفة من الهند , وكان حريصا جدا على راحتهم وسلامتهم من اجل نقل المعرفة الى الامبراطورية ...والمامون بدوره ارسل بعثة الى القسطنطينية وكلفها بالبحث ودراسة مؤلفات ارسطو , في الوقت الذي كان يكرم فيه الشعراء ورجال الفكر والمترجمين والنقاد ...ثم يقول المؤرخ ... كان العرب يعتبرون علم التنجيم كأحد انبل العلوم لانه ذو صلة بمتطلبات العبادة , حيث يمكن تحديد اتجاه القبلة وتحديد ساعات الصلاة وشهر رمضان ...ولذلك اولى التراجم الى العربية كانت في مجال الفلك والرياضيات ...يواصل المؤرخ الفرنسي حديثه حيث يقول ...ولما كان الفرس والهنود متقدمين في علوم الفلك فقد المترجمون عنهم الكثير في هذا المجال وكان الرصد يعمل منذ فترة طويلة وخاصة في مدينة "مرو" وبعد فتح الاقاليم استمرت الابحاث موقعيا ومن ثم في بغداد ومع بداية حكم الرشيد وربما قبل عهده بدأوا بترجمة مؤلف سيدي هارتا "Siddharta " وهو من المؤلفات الهندية حول الفلك في القرن الخامس الميلادي ...هذه الترجمة تبعتها تراجم عناصر اقليدس



المدرسة النظامية

والماجيست Almageste ثا وفي الفترة نفسها وضعت جداول عن حركة الكواكب استنادا الى الدراسات الهندية والفارسية وبعضها من قبل امين مكتبة هالرون الفضل بن نوبخت ....كان المامون المولع جدا بعلم الفلك والتنجيم , امر هو ايضا علماءه باعداد جداول فلكية جديدة وقياس درجة مدار الوسط من اجل حساب ادق لمحيط الارض ولكن اكثرماجلب اهتمام الفلكيين العرب هم اليونانيون وتحديدا في الرياضيات ...وعلى الصفحة ٣٠٤ يقول .....

"وفي مجال الطب , ترجمة " البانديكتا " Pandecta الطبية وهي موسوعة يونانية لارون الاسكندري وكان الطبيب الخاص لهارون الرشيد وكان يعتمد ايضا على الكناش وهو مؤلف مدون بالسريانية ويستمد علومه من " كالين" وسقراط وبولد يجن وقد بقي معتمدا عليه لفترة طويلة كما دون علي بن سهل الطبري ابن مترجم مؤلف

الماجيست مؤلفا طبيا اطلق عليه " جنة الحكمة" اما في مجال الزراعة فنذكر "فندوبنوس " الذي ترجم في العلوم الزراعية بامر من الرشيد ...ومن بين المترجمين المختصين بالعلوم نذكر حنين بن اسحق , الذي كان معاصرا لعهد هارون الرشيد وابنه يعقوب وصهره هبيس , ثم اعقبهم بعد ذلك مسيحيون نسطوريون اعتنقوا الاسلام ..لذلك نشطت الترجمة اكثر فاكثر من اليونانية والسريانية الى العربية حيث اصبحت اللغة العربية لغة كل المفكرين في الشرق الاوسط ومع تطور حركة الترجمة فان المترجمين لم يعودوا مهتمين بترجمة مؤلفات القدماء وحسب ولكن اخذوا يعملون على تحقيقها ودراستها وفي بعض الاحيان يتخذون منها مواقف مخالفة بل حتى خالفوا ارسطو نفسه وهكذا تحول المترجمون الى علماء وليس مجرد ناقلين , وقد شهد ذلك العصر ولادة روح علمية حقيقية مثل الخوارزمي ٨٣٠ /م وقد كان اكبر علماء عصره في الرياضيات وهو الذي ادخل النظام العشري والف كتاب " الجبر " الذي يدرس في الغرب والبروني علي بورن هو احد العلماء الموسوعيين دون بحوثا في الفلك , وكان جغرافيا مشهورا , ثم ابن سينا / ١٠٣٧/م وهو فيلسوف وطبيب وكيمياوي وفيزياوي ومؤلف ذو انتاج خصب وقد كتب في كل المواضيع بضمنها الموسيقى ...ويستطرد المؤرخ الفرنسي "اندرة كلو" في كتابه عن بغداد في عصر هارون الرشيد فيقول وهناك عالم اخر هو ابن الهيثم ١٠٣٩/م وهو عالم كبير ورياضي وفيزياوي وهو مؤلف كتاب فريد في علم البصريات في العالم العربي ....والرازي , الطبيب المعروف باعماله وجهوده عن مرض الجدري وقد وضع دائرة معارف واسعة عن الطب اعتمدت على العديد من التجارب السريرية , كما الف سلسلة من المؤلفات الفلسفية والاهوتية والعلوم الطبيعية ونشير بذلك الى المؤلف الشهير "سر الاسرار" الذي دخل لاول مرة في مجال الكيمياء ...والجغرافيون العرب اتلوا ايضا مكانة مرموقة فالقوة , فالقوة الاقتصادية للعباسيين دفعت البحارة والتجار الى اقاصي الارض ومنذ بداية القرن التاسع توجهت الانظار نحو العلوم الجغرافية العربية التي اثارت وقتها انتباه العالم ...فاليعقوبي (نهاية االقرن التاسع) الذي يصف في كتابه " البلدان " الطرق المؤدية الى حدود الامبراطورية في ضوء مشاهدات الرحالة الذين يثق بهم ...وكذلك المسعودي ٩٥٦/م وهو رحالة كبير جاب بحر الخزر والابيض المتوسط , وقد اعتبر المسعودي ان الجغرافيا هي جزء من التاريخ , مجسدا اهمية المكان عند الانسان والحيوان والنبات ...ومؤلفه "مروج الذهب " والذي يعتبر ثروة كبيرة من المعلومات كموسوعة الطبري ٩٢٣/م الذي اختط التاريخ منذ بداية الخليقة وجاء على الصفحة ٣٠٧ كل هؤلاء العلماء وضعوا العراق وبغداد في مركز الارض منها يبدأون في الوصف ...وفي بداية القرن القرن الحادي عشر بلغت الجغرافيا العربية ذروتها مع العالم البيروني وكان قد قام برحلة الى الهند وحمل معه تحفة كتاب "الهند" وهو ثروة ضخمة من المعلومات عن هذا البلد , ثم مضى هذا العالم الى تحقيق الاعمال السابقة , تاركا ملاحظات قيمة عن الفلك والجغرافيا الفيزيائية..ثم اكتشف طريقت لتخليص مياه البحر من الاملاح وحدد الوزن النوعي للمواد ...كل هذه النشاطات وعلى راسها التراجم والنماذج الادبية والتحقيقات والهوامش والمؤلفات الاصلية كانت الاساس في تكوين المكتبات الضخمة ...ومكتبة الرشيد وحدها كان يديرها جهاز كامل من الموظفين والعمال .... كل هذا الازدهار العلمي وظهور علماء الفلسفة في عصر هارون الرشيد والقرنين اللذين تليا عصره , اطلق على تلك الفترة بالعصر الذهبي للعلوم العربية وجاء على الصفحة ٣٠٨ وفي حوالي عام ٨٣٠/م منح المأمون هذه الحركة العلمية دعما كبيرا وذلك بتأسيس بيت الحكمة في بغداد ...وكانت عبارة عن اكاديمية مخصصة للتراجم والبحوث النوعية واصبحت شبيه بمكتبة الاسكندرية وكان الطلاب الذين يقبلون فيها يتسلمون راتبا من هذه المؤسسة ...ويستطرد المؤرخ .....كانت بغداد فعلا مركز اشعاع فكري ..يتوجه اليها علماء الفلك والرياضيات والاطباء والجغرافيون والفلاسفة والمترجمون والمؤلفون , يأتون من كل بقاع الارض ليتلقوا المزيد من العلم وكل هؤلاء كانوا يشاركون في الازدهار العلمي والفكري ....لقد اعادوا للشرق القديم حضارة وثقافة وثقافة جديدة نتج عنها هذا التطعيم والتزاوج للثقافات الكبيرة لحوض المتوسط في الشرق والقرون الوسطى في الغرب ...

بغداد تشع نحو الغرب ....

ثم يقول المؤرخ "كلو" على الصفحة ٣٠٩ :

اختطت الثقافة العربية في بغداد اساليب عديدة لنقل اشعاعها الفكري للغرب فقد انصب جهدها في التنقيب على المؤلفات الطبية ودراستها وقد بدأ العلماء العرب ينطلقون من بغداد ويجوبون بقاع الارض بحثا عن هذه المؤلفات ...وقسم منهم انطلق من افريقيا وقبرص حتى ساليرن ٍ Salerne حيث توجد فيها مدرسة قديمة ومشهورة في الطب ...وكان قسم من هذه المؤلفات او





دار الحكمة

الكتب ينقلها طبيب بعد ان يترجم في قرطاجة , هذا الطبيب اعتنق الاسلام وكان اسمه قسطنطين ...كتب الطب بالعربية ومنحت علماء مدرسة سالرين دفعا علميا كانت بامس الحاجة اليه انذاك ومنها انتقلت الى مدارس اوربية اخرى ...اما قبرص وجنوب ايطاليا فانها كانت تمارس تاثيرا كبيرا على الاوساط الفكرية المسيحية وقد تفتحت ثقافة يونانية – لاتينية –عربية بفضل التسامح وتذوق الافكار والنتاجات وخاص من لدن الامراء المسلمين والملوك النورمانديين ...

المؤرخ الفرنسي "روبرت مانتران " Robert Mantran

يقول في كتابه " المد الاسلامي من القرن السابع وحتى الحادي عشر وعلى الصفحة ١٦٩ مايلي :

ومنذ بواكير العصر العباسي , ظهرت في البصرة وخاصت في بغداد الاندية الثقافية والعلمية وبدفع وتشجيع الخلفاء الاوائل ..فالمأمون اسس فيها , اي في بغداد "بيت الحكمة " وهو مكتبة ومكان للقاء الادباء والمترجمين ..وهكذا اصبحت بغداد عاصمة حقيقية للمثقفين في الامبراطورية فانتشرت فيها المدارس الفقهية والدينية ... واذا كانت بغداد قد لعبت مثل هذا الدور المتألق ذلك لانها احتضنت اصحاب الثروات الفكرية والثقافية والادبية كالكتاب والشعراء والعلماء ...ويستطرد المؤرخ "مانتران" وفي بغداد كان اصحاب العلم والثقافة ينالون ارفع واكبر المكافأت ..فقد كانت محطة لقاءات كل القادمين من الاقاليم ..هذه الميزة هي التي اتاحت لهذه العاصمة التقدم ..فقد كان الايرانيون والهنود الذين يحملون افكارا جديدة ورؤى ثقافية وادبية ينضمون الى العرب ..كانت الدواوين والمنتديات تضم المسيحيين والمسلمين من الاطباء ومترجمي المؤلفات اليونانية في جو من المودة والتسامح الامر الذي ساهم في المزيد من تطور علوم الفلك والرياضيات ...وبفضل هذه الاعمال الفكرية والدراسات وبحوث المفكرين والعلماء العرب ..فان القيم الانسانية حققت تقدما كبيرا لم يكن الغرب المسيحي قد عرفها بعد الا من خلال ايطاليا وخاصة اسبانيا وبفضل الفيزيائيين والكيمياوين العرب اكتشف العديد من العناصر وشرحت طريقة الاستفادة منها

ويستطرد المؤرخ الفرنسي في كتابه " المد الاسلامي على الصفحة ١٧٢ قائلا : لم يكن الشعر الحر معروفا في الاندية والمجالس الثقافية وفي البلاط وانما كان الشعر الموزون المقفى هو السائد ولكن حدث الانقلاب في الشعر القديم مع شعراء البلاط كابي نؤاس مثلا ٨١٠ /م وابو العتاهية استطاع هؤلاء الشعراء التعبير في شعرهم نثرا وكانت مدن البصرة والكوفة من المراكز المهمة لدراسة قوانين النحو والصرف معتمدة على القرأن كما ان هناك مؤلفات اخرى في ميدان التاريخ والجغرافيا تروي الاحداث التي كان يعيشها المجتمع انذاك ككتاب " مروج الذهب " للمسعودي ٩٥٦/م ...

اذن لم يكن الجو الثقافي والادبي غائبا عن الحياة في تلك الفترة ويعد الجاحظ ٨٦٩ /م من احد كبار الكتاب في القرون الوسطى وكان لوجود بلاط الخليفة اثر مهم في تزايد عدد الشعراء والادباء وهو مايطلق عليهم بالندماء (ص) ١٧٣ وهو الذي شجع ازدهار الحركة الادبية والتعبير من خلال الشعر كما كان يفعل ابو نؤاس ..و"كتاب الاغاني" لابي الفرج الاصفهاني ٩٦٧/م كان لوحة تعبيرية للمجتمع والحياة للقرنيين الاوليين من العصر العباسي وعرض جيد عن العالم العربي الاسلامي في تلك الفترة ....والموسيقى لم تغب عن بال المؤرخين ليكتبوا عنها فقد استطرد المؤلف يقول : حياة البلاط اولت الموسيقى مكانة مهمة فقد كان في قصر الخليفة جمهور من الموسيقيين كان اشهرهم زرياب وابراهيم الموصلي ٨٠٤/م وهؤلاء كانوا قد تأثرو بالموسيقى اليونانية ولكن لحنت الموسيقى العربية وعولجت علميا "نوطاتها" حتى ان الكندي كتب " نوطات"

موسيقية لكل اغنية وفي كتاب الاغاني توجد فيه "نوطة" موسيقية لكل اغنية

المؤرخة الفرنسية "ليزل كراز" Liesl Graz

فقد كتبت على الصفحة ٤٥ و٤٦ في كتابها "العراق حاضرا" الصادر عن دار نشر " القارات الثلاث " تقول فيه : ومنذ ان تاسست العاصمة الجديدة بغداد "دار السلام " اصبحت مركز استقطاب عالمي حيث امتزجت الثقافة العربية بالايرانية والتركية ولم يبق من البيزنطية الا القليل ومع ذلك فان هذه الثغرة عوضت خلال تشجيع المترجمين في ترجمة المؤلفات الادبية والفلسفية اليونانية وكذلك التجارب الطبية والفلكية والجغرافية والرياضية ..وهذا يعني ان الغرب مدين دينا كبيرا لتلك الحضارة التي ولدة مع تاسيس بغداد على يد الخلفاء العباسيين ..ولو لم تكن هذه التراجم وهؤلاء المترجمين فان جزءا كبيرا من تراثنا الثقافي كان قد اضمحل وتلاشى

.لقد كانت اوربا في اواخر القرون الوسطى قليلة الاهتمام بهذه التراجم ولكن عندما ادركت اهميتها فيما بعد استقيظت من سباتها وبفضل العلماء العرب في نقوسيا واسبانيا استطاعت ان تنقل هذه الكنوز ...

المفكر الفرنسي والكاتب والصحفي والمؤرخ "شارل سانت برو" Charles Saint –Prot

يقول على الصفحة ٦٣ في "كتابه تاريخ العراق " عن بغداد وازدهارها : تاسست بغداد عام ٧٥٨ من قبل الخليفة المنصور وانتهى بنيانها عام ٧٦٢ وقد شيدت على شكل دائرة قطرها كيلومتران استنادا الى خارطة رسمها الخليفة المنصور بنفسه واطلق عليها "دار السلام" ولم يمض على بنائها قرن واحد الا واصبحت حاضرة الشرق والغرب وخاصة في عصر الرشيد ...لقد عرفت بغداد واشتهرت برقيها على الصعيد الفني والاداري والاقتصادي فقد عرفت الامبراطورية ازدهارا كبيرا بفضل انتشار الزراعة وكثرة الزراع الذين استفادو من خدمات الري والعدد الزراعية المحلية الى جانب صناعة النسيج والعطور ومواد التجميل والحرف الاخرى...

لقد تفوق اقتصاد الامبراطورية على الشرق والغرب حتى ان المستشرق "اندرة ميكل" Andre Miquel قال عبارته المشهورة "ان الارض تدور حسب توقيت بغداد" (ص) ٦٤ ...كما توسعت التجارة والشحن البحري من ميناء البصرة وكانت العملة العباسية الدينار قويا كقوة الدولار في يومنا هذا ...

في ذلك العصر ازدهرت ايضا العلوم والاداب في مجال الفلك والرياضيات والطب والجراحة وقد اسست العديد من مراكز البحوث للعلماء في بغداد كما طورت طريقة استخدام شبكة الري لتشمل زراعة القطن والرز والبنجر لتستخدم في صناعة النسيج ....اما على الصعيد الثقافي فقد كانت لغة القرأن هي اللغة الرسمية في الامبراطورية وقد عرف الادب ازدهارا كبيرا سيما الموسيقى التي كانت ترافق الشعر التي لا تخلوا مجالس العراقيين منهما ...كما كانت في بغداد مدارس للغناء والموسيقى وكان الشباب يتجمعون في المقاهي ويعزفون على الة العود ويعلمون العزف عليها وغالبا ماكان هذا العزف يصاحب رقص الجواري في قصور الخلفاء ...ولا ننسى الشعراء والندماء الذين تفننوا بنظم القريض وكان من اشهرهم الشاعر ابو نؤاس ولم يمض قرن واحد على تاسيس بغداد حتى وبلغ سكانها المليون نسمة ....

المستشرق والمؤرخ الفرنسي "بيير روسي" Pierre Rossi

مراقب ومحلل للاوضاع والاحداث التاريخية في الوطن العربي

ولد في جزيرة كورسيكا الفرنسية من عائلة قريبة من الاسلام وقد امضى معظم حياته في الدول الاسلامية والعربية ...بيير روسي هو الذي اسس المركز الثقافي الفرنسي في بغداد وبصفته مستشارا للشؤون الثقافية في الخارجية الفرنسية تجول في معظم الاقطار العربية من الجزائر حتى مسقط والتقى العديد من رؤساء الدول العربية ... احب العراق حبا عميقا والف عنه العديد من الكتب والمؤلفات من بينها عراق الثوار وقد التقيته في باريس في ثمانينيات القرن الماضي وشعرت بحبه للعراق .. وكان اخر كتاب مصور له عن العراق هو " عراق , بلد النهر الجديد " الذي يجسد فيه حبه للعراق بهذه المقدمة الرائعة في كتابه اعلاه ... وهذه ترجمتها

" من الجبال الشامخة في الشمال الى بساتين الجنوب النضرة في الجنوب , مدت الحضارة العراقية جناحييها وهي تضم في جنباتها ملك النمرود عارضا ثمرة الحب الابدي الخالد والذي نراه هنا على هذه الجدارية ...ونخيل البصرة تتذكر بانها كانت في يوم ما تعبد كاشجار الحياة الباسقة التي تمتزج عروقها بالخطوط المسمارية لاول كتابة عرفها العالم ....ايها النهر المقدس , سواء كنت تقبل مرقد النبي يونس في الموصل او كنت تداعب جنبات "سر من راى" سامراء بقبابها ومأذنها ومدرجاتها التي تتعالى رويدا ريدا لتعانق السماوات , انه دوما انت الذي تعطي المعنى لتحديات هذا العصر ..انه انت الذي تسبر اغوار تلك






جواد سليم

النظرات الفرحة لنساء العراق اللواتي يستقبلن الايام الجديدة المنطلقة من نفس الينابيع التي تدفقت منها الايام الخوالي .....فلتتصاعد زغاريد الفرح المنبثقة من باطن ارض العراق , ولتعانق براعم العراق من شماله الى جنوبه هذا الزمن الجديد الذي سيوجه الاجيال القادمة من الفجر كما توجه الشمس الظلال ...."

ويقول روسي في نفس الكتاب وعلى الصفحة (٥٤) عن بغداد

" وبغداد عاصمة الخلافة العباسية التي أسسها أبو جعفر المنصور عام ٧٦٢ بلغت أوجها في عصر هارون الرشيد حيث أقام العلاقات الدبلوماسية مع الملك شارلمان وأطلق على عصره بالعصر الذهبي ... وواصل ولده المأمون الشغوف بالعلم والأدب رسالة والده الرشيد وجعل من بغداد عاصمة للعلم والأدب , عاصمة للفكر والتأليف والكتابة ولم يكن حينها لا في أوربا ولا في إفريقيا ولا في آسيا أي عالم يستحق هذه الصفة أي صفة عالم لا بل لم يكن يوجد اي صراف او تاجر او بحار أو محارب ينكر دور بغداد في ازدهار الحضارة التي استمرت حتى الثالث عشر من شباط عام ١٢٥٨ عندما احتل هولاكو حفيد جنكيز خان بغداد فاشعل فيها النار وحرق النسل والحرث ليواصل "تيمور لنك" تخريبها بالكامل ...لتعود بعد قرن من الزمان اي في عام ١٥٣٤ ولايايتا تابعة للامبراطورية العثمانية "

ولكن هل انقطعت بغداد عن مواصلة العلم والادب والتفاعل مع العالم رغم المأسي التي عانت منه وهي تحت الاحتلال العثماني ....؟ لقد اشعلت الثورة الفرنسية ومبادئها المتمثلة بالحرية والديمقرطية والمساواة النار في ضمير المثقفين والمفكرين والمظلومين والمحرومين في العالم ولم يكن المثقفون العراقييون في منأى عن هذا التغيير وخاصة بعد افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ والاصلاحات التي قام بها مدحت باشا وناظم باشا ...هذه المحفزات سواء كانت داخلية او خارجية عملت ودفعت الاحوال الاقتصادية –الاجتماعية في العراق الى طور جديد وادت الى خلق حالة ثقافية واسعة ويقول المؤرخ العراقي عباس العزاوي " ونرى حوادث العراق متأثرة بما كان يجري في العالم من أراء وتغيرات وتطورات وعلى اثره صدرت العديد من الصحف والمجلات وعا دت بغداد لتلعب دورها في التلاقح الفكري والثقافي عبر الترجمة ولكن هذه المرة بالاتجاه المعاكس فكانت احدى المؤثرات التي عرفت الادباء العراقيين بالوان متعددة ومتنوعة من النتاج الفكري والادبي الغربي وخاصة الفرنسي ....وازدادت حركة الترجمة نشاطا عند نهاية العشرينات من القرن الماضي .....

وعلى العموم ان بغداد استعادت دورها المتألق وعادت الكتب المترجمة للصدور من بيت الحكمة ودار المأمون ومن دور الطبع النشر في بغداد والمحافظات وهو ما نشهده وما نعيشه في وقتنا الحاضر وتبقى بغداد عاصمتا للثقافة العربية ....

الخلاصة

في هذا البحث الموجز نقلت شهادات بعض الكتاب والمستشرقين الأجانب عن بغداد التي بقيت عصية على المستعمرين والمحتلين بكل أشكالهم وجنسياتهم وقاومت وجابهت كل أنواع الدمار والتخريب وحافظت على وجهها المشرق على مر العصور لتكون عاصمة للثقافة العربية ذلك ان جذورها وارثها الثقافي والحضاري ممتد في باطن ارض العراق وكما قال المستشرق الفرنسي "اندرة ميكل" الأرض تدور حسب توقيت بغداد ...هؤلاء الكتاب والمستشرقون التقيتهم وتكلموا لي كثيرا عن بغداد بالاضافة الى كتاباتهم التي نقلت قسما قليلا منها لضيق الوقت والا فان مجلدات ضخمة لايسع ما قاله المستشرقون عن ارث بغداد الحضاري والثقافي ودور الترجمة في نقل هذا الارث والتلاقح مع الحضارات ...

من بحوث مؤتمر بغداد الدولي الثالث للترجمة للعام ٢٠١٣ بالتعاون بين دار المأمون وكلية اللغات للفترة من ٧/ مايس الى التاسع منه



ترجمة النصوص المقدسة

لينين لونج
ت : محمد حبيب

كانت الدوافع إلى ترجمة النصوص المقدسة كثيرة ومتنوعة، تراوحت من الدوافع التبشيرية إلى دوافع الفضول، ومن الدوافع الهّدامة إلى دوافع الاحتفاء. ولكن ما الذي يقرر على وجه التحديد قدسية نّص ما؟ وما ذلك الشيء في القدسية الذي يجعلها صعبة الترجمة أو حتى مستحيلة؟ وكيف يتعامل المترجمون مع ضرورة الترجمة المستحيلة عندما تُفرض عليهم؟

يستحيل في القرن الحادي والعشرين، سواء على الصعيد الدول أم على صعيد المجتمعات، تجاهل نصوص الثقافات الأخرى المقدسة. ولقد اسُتخدمت كتابات نقّاد المدرسة ما بعد الكولونيالية (مثل:هومي بابا، وتيجاسويني نيرانجانا(ومنّظري مدرسة الُنظم (مثل: جديون توري وإيتامار إيفين زوهار)، كإطارٍ عمل تناقش داخله قضايا تنشأ من رحم ترجمة النصوص المقدسة. وكان نقد ما بعدالكولونيالية واحداً من الأدوات المستعملة لفهم تعقيد ترجمة النصوص المقدسة بين الثقافات. ففي كتابه موقع الثقافة، نحت هومي بابا، على سبيل المثال، مصطلح "الكولونيالية التبشيرية" للإشارة إلىعمليات الاستعمار الإيديولوجي والدينيِ الذي قامت به القوى الإمبريالية. أما نظرية الُنظم فكبيرة الفائدة على نحوٍ خاص في فهم موقع الثقافات الأم التي خرجت منها النصوص المقّدسة المترجمة.

ويستخدم إيفين زوهار مصطلح التداخل الثقافي للإشارة إلى توطين واستيعاب الثقافة الهدف أجزاء من الذخيرة الثقافية للمجتمع المصدر. فمع ازدياد الهجرة والشتات، تصبح النصوص المقدسة علىتماس مباشر مع الثقافات الأخرى، كما تصبح وسيلة لإدخال أفكار دينية مختلفة إلى جماهير جديدة. والحال، أنَّ مصطلحات كلٍّ من بابا وإيفين زوهار المفهومية تشّكل معجماً نقدياً يتيح للدارسين والنقّاد أن يفصحوا بواسطتها عن مثل هذه المواجهات اللغوية والثقافية.

ما من تواصل ثقافي؛ وما من تداخل أو تبادل، إلا ويقتضي الترجمة، خصوصاً في مجال ما تعتبره كُلّ ثقافة مَعَّظَماً أو مقّدساً. لكنَّ المقدس يقاوم الترجمة، لأن الفضاء الذي يحتاجه في اللغة الهدفغالباً ما يكون ممتلئاً سلفاً بمعجمٍ متاح مسبقاً ومشحون ثقافياً بإحالات محلية. وهذا ما يدفعنا لأن نفهم ذلك السطح البيني الثقافي الذي يحتاج الترجمة، لكنه يتحداها في الوقت ذاته.

إن البحث عن روحانية جديدة، أو السعي وراء الحقيقة، بل وعدم الرضا عن الأديان المألوفة هو ما جعل نصوصاً مقدسّة بديلًة موضع بحث وتمحيص على مّر العصور الماضية. أّما اليوم فإنَّ ضرورة فهم كيفية عمل الثقافات الأخرى من أجل العيش معاً بسلام هي التي تجعل قراءة مثل تلك النصوص وترجمتها أمر يتطلب الدقة والحرفة.

لقد ساعدت النصوص المترجمة من كافة الأنواع، وخصوصاً النصوص المقدسة، في تشكيل الثقافات صورتها على مّر التاريخ. ويكاد الميراث الثقافي الأوروبي والأمريكي حتى القرن الحالي أن يكون قد تشّكل بتأثير المسيحية-اليهودية على وجه الحصر. وهذا ما جعل منّظري الترجمة الذين يعملون في هذه المنطقة الجغرافية معتادين على اعتبار النّص المقّدس مرادفاً لـ الكتاب المقّدس (Bible) المؤلّف من العهدين القديم والجديد. ومن المثير أن بعض القطع الأبعد أثراً في كتابة القرن العشرين حول الترجمة تستخدم كاستعارة للترجمة قصّة من العهد القديم. فالإصحاح ٩-١ :١١ من سفر التكوين يخبرنا أنَّ أهل الأرض كانوا ينتمون في الأصل إلى قبيلة واحدة وكانوا يتكلمون لغة واحدة. وعندما بدأوا يبنون برجاً لتعزيز قوتهم، أفشل لله عملهم ذاك بأن بلبل ألسنتهم، وجعلهم يتكلمون لغات مختلفة.

وفي مقالته "أبراج بابل" "Des Tours de Babel"، ينكّب جاك دريدا، الفيلسوف الفرنسي ومفكك النصوص الفلسفية، على تراث بابل. وفي قراءة دريدا، ينطوي نقض الإله كّلًا من البرج واللغة الوحيدة على استحالة إعادة بناء أي منهما. وبالمقابل، فإنَّ خلق لغات كثيرة يجعل الترجمة أمراً ضرورياً. وكما يقول دريدا، إّن "لله يفرض الترجمة ويحرّمها في الوقت عينه". إن التبلبل الذي خلقته الأحداث في بابل يعكس ضروب التبلبل التي تحيط بكلٍّ من فعل الترجمة وسيروراتها. فالمترجم يعمل لاستعادة التواصل الذي كان لله قد قضى بتدميره، فيعمل بذلك بعكس المشيئة الإلهية. كما أنّ هنالك بلبلًة في تعدد اللغات التي تصوغ نص الإله: بلبلة ناجمة عن تعدد المعاني والتفسيرات اللتين يجب جمعهما من اللغات. فالتعددية تتضح في القراءات الكثيرة الممكنة للكلمات الفرنسية في عنوان مقالة دريدا "Des Tours de Babel"، التي غالباً ما تترك بلا ترجمة فتثبت صحة كثيرٍ من دعاويه. فبما أنَّ صيغة الجمع من أداة التعريف تُبهم جنس الاسم، فإنَّ عبارة deours يمكن أن تعني "بعض الخدع"، أو "بعض الأدوار"، أو "بعض الرحلات" بالإضافة إلى المعني الأساسي "الأبراج"، "حول الأبراج"، أو "بعض الأبراج". ثم إنَّ لفظة " des Tours " هي نفس لفظ " detours، وتعني الانحراف عن الطريق أو حتى تفكيك البرج.

نعوم تشومسكي

ألهذا السبب يوجد كثير من الجدل حول ترجمة النص المقدس؟ هناك كثير من التفسيرات المحتملة للحقيقة، والكثير من القراءات المحتملة لكلام لله. ألهذا السبب تقاوم النصوص المقدسة الترجمة؟

واللافت في منظور دريدا فيما يتعلّق بالنصوص المقدسة هو فكرته بأن لله قد قاوم بفعالية خدعة القوة الواحدة واللغة الواحدة (والحقيقة الواحدة؟). لذلك تلزمنا بابل بأن نواجه تعددية في الترجمات، وأن نخاطب لغات ونصوصاً مقدسة مغايرة للغتنا ونّصنا المقّدس إذا كنا نريد أن نرى صورة العالم كاملة، الأمر الذي ينبغي أن نحاول القيام به. ولعلّنا لا نزال مبلبلين ما إذا كانت بابل تجيز الترجمة كفاعلية أو حتى

تحتفي بها؛ ما نعرفه هو أن هناك إمكانية لترجمة نصـ (ـوص) الإله ترجمات متعددة وأن هذه الترجمات ستكون منقوصة. ولا يسعنا أن نعّول على غير التعليق المتفائل الذي أطلقه أوغسطين: "لقد ساعد هذا التعدد على الفهم في حقيقة الأمر ولم يُعقه. وعلى القرّاء أن يتبّينوا ذلك وحسب".

ينتقد دريدا، في المقالة ذاتها، مقالة فالتر بنيامين Die Alifgabe des Obersetzers ("مهمة المترجم") ويتحدى فكرته القائلة بأّن ترجمة النصوص الشعرية أو المقدّسة لا تبتغي التواصل تسميته نصاً كلاسيكياً هو النص الذي ينطوي في داخله على قابلية الترجمة. فالترجمة مسألة حاسمة بالنسبة إلى فكرة بقاء أي نص حياً على مّر الزمان، لكن هذا النص يصبح مهماً على نحو خاص مع القارئ على الدوام. ويرى بنيامين أّن قابلية الترجمة هي واحدة من الخاصيات الموروثة في النّص الكلاسيكي، حيث أّن الترجمة تضمن للنص حياةً أخرى فتضمن بذلك بقاءه. والنص الذي يمكن عندما يتكئ في منزلته على سلطته القديمة، كما هي حال معظم النصوص المقدسة. ويشير بنيامين إلى خصيصة تنزع استقرار عملية الترجمة. يقول بنيامين: "في حياته الأخرى... يخضع الأصل لتغيير". ومترجمو النّص المقدس الذين يبحثون عن إيجاد إلهي في النصوص التي يترجمونها لا يريدون الدخول إلى فكرة التغيير عبر الترجمة. أّما جورج شتاينر، من جهة أخرى، فيرى إلى الترجمة على أّنها "متضمنة حتى في التواصل الأولي". وعمل شتاينر الأساسّي بعد بابل يستكشف الترجمة على نحٍو منهجي باعتبارها عملية تفسير وفهم على خلفيةِ تفاعٍل لغوٍّي معقّد. وهو يعرض لحركة التأويل، وعملية تحويل المعنى، وتحدي بابل، بكّل تعقيداتها وعثراتها. ورؤيته لميراث بابل لا تسّهل القراءة على مترجم النص المقدس بقدر ما تؤكد على تنوع التفسيرات الممكنة. وما تقّدمه هو دعم لمقاربة سياقية، تجمع بين التحليل اللغوي والسياق الثقافي. ويسلط شتاينر الضوء، في نهاية الكتاب، على ما يسميه عالمية"internationalisation" اللغة الإنكليزية. وبعبارة أخرى، فقد اسُتخدمت الإنكليزية اصطناعياً كلغة اتصال لكنها خُلعت من أساسها الثقافي. ولا مناص من حدوث هذا النوع ذاته من الخلع مع النصوص المقدسة القديمة: فعندما تترجم، تخلع اللغة التي كتبت بها عن بيئتها الأصلية وعن كل وشائجها المرافقة وتداعيات الذاكرة والسياق الثقافي. وتغدو استعادة السياق واحدة من أصعب المهام على عاتق المترجم. ويبدو شتاينر متجاذباً في حلوله لهذه المشكلة الترجمية. يقول: "إنها لمفارقة ساخرة أن يكون الرّد على بابل نوع من الرطانة الخليط وليس لغة عيد العنصرة".

أفكار دريدا الفلسفية عن اللغة، وتصور بنيامين للترجمة على أّنها حياة أخرى، وتصور شتاينر للمعنى والفهم بالعلاقة مع الترجمة، كُّل ذلك جدير بالتناول. فقد كان لأفكارهم تأثير كبير على الاتجاه الذي اّتخذته دراسات الترجمة كفرع معرفّي، كما أثبتت أنها إطار مفيد إذ تقوم إزاءه ضروب التحقق من عمليات الترجمة.

وفي القرن الحادي والعشرين، لم يعد بالإمكان قصر نماذج الترجمة على الثقافات المسيحية: ففي أزمنة السفر



الكوني والتبادل الثقافي هذه، خبرت معظم المجتمعات التداخل الثقافي الذي يعّرضها لطرق من فترات تاريخها". فقد تضافر كُّل من الهجرة والاقتلاع والاستعمار لقلب نماذج التوّزع الديني الجغرافية ولَفْت انتباه جمهور أوسع إلى تشكيلة أكبر من النصوص المقدسة.

فالترجمة المادية لجماعةٍ أخرى من العيش ويعّرضها عبر ذلك إلى كتب مقدسة أخرى. هذا الوجه البينّي أساسي لنمو



هومي بابا

المجتمع، يكتب إيفين زوهار: "لا يمكن لأي ثقافة أن تتدبّر أمورها من دون التداخل في هذه الفترة أو تلك من فترات تاريخها". فقد تضافر كُلّ من الهجرة والاقتلاع والاستعمار لقلب نماذج التوّزع الديني الجغرافية ولَفْت انتباه جماهور أوسع إلى تشكيلة أكبر من النصوص المقدسة. فالترجمة المادية لجماعةما من مكان إلى آخر تحتاج في نهاية المطاف إلى ترجمة النصوص المقدسة لتلك الجماعة إلى اللغة الهدف المضيفة إذ تندمج الأجيال في المجتمع المضيف. وكذلك، فقد أدت الدينامية التبشيرية الاستعمارية إلى ترجمة بالاتجاه المعاكس: حيث تُفرض نصوّص على اللغة المضيفة من خارجها.

في الوقت نفسه، اتخذت دراسات الترجمة، كفرع معرفي، اتجاهات أخرى إضافةً إلى النماذج اللغوية المألوفة. وباستخدامه دراسات لغوية أساسية مثل دراسات نعوم تشومسكي (١٩٥٧) وإي. سي.كاتفورد (١٩٦٥)، طّور يوجين نايدا مقاربًة سياقية لترجمة النص المقدس، مقّدماً ما دعاه في البدء باسم "المكافئ الدينامي" كبديل ممكن للنموذج القديم القائم على الأمانة الحرفّية للنص المصدر كلمة مقابل كلمة. ولقد زّود مفهوم المكافئ الدينامي أو الوظيفي، كما صار يُدعى، مترجمي النّص المقّدس عند نايدا بإمكانية اّتباع سبل مختلفة ممكنة عبر المتاهة الثقافية. وكان لمنزلة النّص في سياق ترجمة الكتاب المقدس أن تجعل المكافئ الوظيفي خطوة متقدمة جداً قياساً ببعض الشّراح اللاهوتيين

أمثال ديفيد كلاود (٢٠٠١)، الذي كان مهتّماً بالمرجعية والموثوقية. والحال، أنّه كان لتوّسع الترجمة وامتدادها من حقل علم اللغة إلى عوالم الفلسفة والنظرية الثقافية أن يفتح منظورات جديدة ومفيدة. نظرية الترجمة. فالنظريات اللغوية لم تقدم استراتيجيات مقنعة قادرة على التعامل مع مجالات مثل ترجمة الاستعارة أو النصوص ذات الطبقات الإيديولوجية، وهي مناطق تكثر في النصوص جرت "الانعطافة الثقافية" في دراسات الترجمة عبر إدراك أّن النماذج اللغوية ليست كافية لالتقاط السياق اللغوي. وكانت ميري سنيل هورنباي السباقة إلى تقديم مفهوم تداخل الفروع المعرفية في المقدسة. فإذا ما كانت الأولوية لإيصال المعنى، فلعّل المكافئات الثقافية أن تقّدم الحّل الأمثل في بعض الأحيان. ذلك أّن طبقات التفسير تتراكم بمرور الوقت في أي عمل أدبي ينتمي إلى التراث الُمعَتَمد والُمَكّرس؛ بل إّن طبقات التفسير هذه تكون مّرسخًة لاهوتياً في النصوص المقدسة. وما تنطوي عليه الترجمة من تغيير لا يمكن إنجازه بسهولة إن كان يمكن أن يترتب عليه انزياح في التفسير.

وعلاوة على ذلك، فإّن النصوص المقدسة ُتلَحق بمصطلحات شعائرية وثقافية معينة؛ وغالباً ما تكون هذه الأماكن في اللغة الهدف مشغولة سلفاً. فكيف إذن يستطيع المترجم أن يمضي في ترجمته من

دون أن يدّل ضمناً على بعده أو قربه من المصطلحات الموجودة سلفاً في اللغة الهدف؟

لم تولّد "الانعطافة الثقافية" اهتماماً بتسييق الترجمات وحسب بل وضعت أيضاً فعل الترجمة ذاته في سياق اجتماعي وأدبي. وما كان يحرزه البحث متعدد الُنُظم من تطور على يدي إيفين زوهار دعمه وشّذبه جيديون توري الذي يتفّحص الترجمة بوصفها نشاطاً ثقافياً-اجتماعياً، ووسيلة لتعزيز لغة محدودة الانتشار أو بناء ثقافة، أو كليهما معاً. ويورد توري مثال الفريزيين في هولندا أوائل القرن العشرين الذين ساقهم تركيزهم على التسويق وعلى منزلة النصوص المرغوبة إلى ترجمة الكتاب المقدس وأدب الأطفال الكلاسيكي الحديث كخطوة أولى باتجاه تجديد الثقافة الفريزيانية والارتقاء بها.

وهناك أمثلة أخرى، سابقة. ولا يمكن أن تكون مجرد مصادفة أّن كلًا من الكتاب المقدس وكتاب بوثيوس عزاء الفلسفة (وهو نص فلسفي لاتيني رفيع المستوى) قد تُرجما إلى الكتالانية (التي ينَطق بها في شمال شرق أسبانيا) بين ١٤٧٠ و ١٤٨٠. وعادةً ما تحتل الكتب المقدسة مكانة مركزية في أنظمتها الأدبية المتعددة. وسواء كانت مترجمًة أم لا، فإنّها سرعان ما تتخذ منزلة الأصل. وكان عمل أندريه لوفيفر الباكر على النصوص

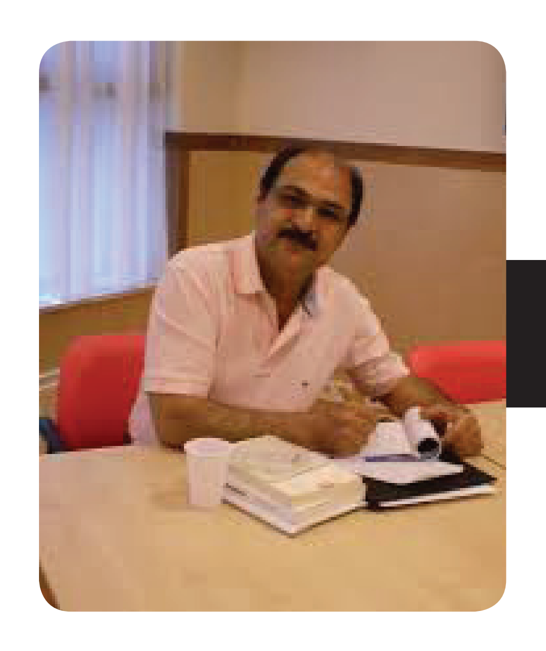
والثقافات المركزية، وعملا على الرعاية، قد شجّعا التقصي عن كثب لقضايا مثل اختيار النصوص وتسويقها، وملكيتها،... وناشريها، وتأليفها وحقوق مؤلّفيها. وتتميّز النصوص المقدسة بتعقيدٍ شبيها بتعقيد الدعاوى المؤسساتية: فالبنية التراتبية التي تدعم كل دين يُتوقّع منها أن تضبط ترجمة نصـ(ـوصـ)ـها الأساسية، على الأقل فيما يتعلق بتوزيعها بين المؤمنين. وفي العام ١٩٦٣، خلال انعقاد المجلس الثاني للفاتيكان، وعندما أُقِرّ اعتماد اللغة المحلية بدلًا من اللاتينية في طقوس الكنائس الكاثوليكية، تم تشكيل اللجنة الدولية للطقوس بالإنكليزية. وقد جرى تعيين أعضائها من قبل الفاتيكان، الذي يصدر بانتظام وثائق تنصح بأسلوب ترجمة للكتب المقدسة والطقوس. وفيما يلي خلاصة أصالة الطقوس، وهي وثيقة حول استخدام اللهجة المحلية في الطقوس:

يجب الانتباه منذ البداية إلى أنّ ترجمة النصوص الطقسية الرومانية ليست بالعمل الإبداعي الُمبَتَكر بقدر ما هي ترجمةٌ للنصوص الأصلية بدقة وأمانة إلى اللغة المحلّية. وبينما يسمح بترتيب الكلمات والقواعد والأسلوب بطريقة تجعل النص في اللغة المحلية مناسباً لإيقاع الصلاة الشعبية، فإنّ النص الأصلي يجب يترجم كلّه، قدر الإمكان، وبأدّق أسلوب دون أن تُسقَط من محتوياته مفردات أو تزاد عليها مفردات، ودون إعادة سبك أو شرح. وأي تكييف للغات العامية المختلفة يجب أن يكون رصيناً و حذراً. وغالباً ما تغوص جمعية الكتاب المقدس الأمريكي في مشاكل الترجمة النظرية واللغوية، فهي ملتزمة "تقديم ترجمة للكتب المقدسة مخلصة لترتيب الكلمات الأصلي في اللغة الأصلية لنصوص الكتاب المقدّس". ويتمحور الاهتمام الطاغي لدى الجمعيتين حول الإخلاص للأصل والاتساق العقائدي. ذلك أنّ الترجمة يمكن أن تكون وسيلة جدّية في تحدي قراءات النص المقدّس الأرثوذكسية، أو وسيلة لخلق هوية ثقافية جديدة عبر الانفصال عن التقاليد الراسخة. فالتزمت، والعنصرية، ومعاداة المؤسسات، ومعاداة المساواة بين الجنسين وسوى ذلك من مجالات النزاع، يمكن التعبير عنها من خلال الخيارات المتاحة أثناء عملية الترجمة. فلا عجب إذاً أن تمارس الهيئات الكهنوتية سيطرة محكمة.

لا تحظى كّل النصوص المقدسة بحواضن مؤسساتية. وقد أعاق موقف المؤسساتيين تاريخياً مقاربتها وترجمتها؛ لكن هذا الدور تقلص في العصور الحديثة بفعل الأهواء التجارية والرعاية التي تجلت في هيئة الناشر. كما ناهض الإنترنيت تلك الحصرية إلى حد ما. و من جهة أخرى، تبقى، في عديد من المناطق ، فكرة الطبعة "الموثوقة" أو الترجمة "المرّخصة" من النص المقدس. لذلك يقوم بعض أتباع الدين الموثوقين والمتحمسين بإنجاز ترجمات من أجل المؤمنين: وقد ينجزها أكاديميون من أجل بحوثهم أو كجزء من برنامج يطلقه ناشر مستعد لاستغلال سوق محدد.

يميل التعامل مع نصوص مقدسة متموضعة على هامش ثقافة أدبية متعددة الُنُظم لأن يكون أكثر تحرراً من التعامل مع النصوص المركزية، وهي عادةً ما تحظى بأهمية أقل في الترجمة ما لم تطرأ أسباب سياسية ما. فقد تؤّدي مواجهات سياسية مع دول ذات عقائد دينية مختلفة أو يفضي تبشيٌر داخلي إلى اهتمام مؤقت بترجمة نصوص مقدسة ذات صلة ونشرها. وقد يكون تدفق المهاجرين أو اللاجئين المحفز المستقبلي لترجمة نصوص مقدسة كانت هامشية فيما مضى إلى اللغة المضيفة. ويترجّح هذا الوضع بين مٍّد وجزر على مّر التاريخ وفقاً لهجرة البشر عبر العالم. ولدى البشر نزعة للارتباط الوثيق مع ما يجري في رقعتهم الجغرافية الضيقة إلى درجة يصعب عليهم معها أن يربطوا حالتهم بتغيرات في مناطق أخرى من العالم وُيصدمون إذا ما واجهوا إيديولوجيات مغايرة. والحال، إن مسألة ملكية النص، وتأليفه، وموقعه في الُنُظم المتعددة المصدر والهدف، والدافع وراء ترجمته، وإيديولوجية المترجم، وطريقة تسويق النص، ومقروئيته المتوّخاة، كُّل ذلك يؤّثر على الطريقة التيتقَارَب بها الترجمة.وبالنظر إلى تعقيدات عملية الترجمة، من الضروري أن يدرك قرّاء النصوص المقدسة ضروب التحولات والعمليات التي يمكن أن تحدث. وممارسي الترجمة ومنّظريها هم في موقع فريد يمكنهم من الوصول إلى محتوى النصوص المقدسة مع بعض الفهم للطريقة التي تؤّثر بها إجراءات الترجمة على النقل بين لغتين.





الكتابة و مفهوم التناص

الدكتور سلام الاعرجي

إشارة : يحاول المتلقي أن يفكك لغز النص مستخدما كودة مغايرة لتلك التي يستخدمها منتجه ويحاول المتلقي ان يفهم النص وفقا للقوانين التي يعرفها ولكنه يقتنع من خلال منهج التجربة والخطأ بضرورة توليد كودة جديدة لا يزال يجهلها ... يوري لوتمان .

مدخل : التناص حسب (مارك انجينو) مصطلح نقدي ما بعد حداثوي , قنن وقعد له الشكلانيون الروس بدأ (١) بشالوفسكي مرورا بمايكل باختين الذي عده الاتجاه نحو النص او الحوارية – الوحدات الخطابية للثقافة – . بمفهوم آخر أن باختين في مؤلفه (فلسفة اللغة) لم ولن يشير بشكل واضح وصريح إلى مفهوم التناص بل تحدث عن مفهوم الحوارية كأداة نقدية في الدراسات الأدبية تعنى بقراءة العلاقة بين معنيين لفظيين دخلا في علاقة دلالية ذات صلة بكافة التعبيرات التي تقع في محيط دائرة التواصل اللفظي , بمعنى ان النصوص الادبية تقيم حوارا فيما بينها وان النصوص ليست ثابتة الدال بل هي أبدا تتوفر على حركة خطابية بين خطاب الآخر وخطاب الأنا , والقارئ هو الذي يمارس لعبة القراءة بين النصوص انطلاقا من قدراته الذاتية , كما يرى في الحوارية إمكانية اكتشاف قوة وحجم العلاقة والتفاعل الحاصل في النص

كبنية منجزة – أسلوبية و دلالية و درامية – مع مجموعة من البنيات النصية الأخرى كاملة كانت أو مجتزأة موظفة عبر أسلوبية يمكن توصيفها بالمحاكاة او الاستعادة وهذا يعني أن لكل نص قدرته على إنتاج نمط من العلاقات وليس (التعالقات) النصية , والتعالقات حسب (جيرار جينت) (٢) الفعاليات النصية أو التفاعل النصي أي كل ما يجعل نصا يتوالف مع نصوص أخرى بشكل مباشر او ضمني ويقع ذلك التعالق في عدة مستويات إنتاجية كالتناص والمتناص والنص اللاحق في إشارة منه إلى (البويتيكا) أي معمار النص الحداثوي . ان مايكل باختين لم يكن يعني بقوله العلاقة بمفهوم التعالقات , ذلك أن التعالقات , تعني الدخول في علاقة تماثل أو تماهي , انسجام أو تناقض مع مجموعة من النصوص الأخرى تحت العديد من العنوانات : إعادة القراءة , تكثيفها , ومن ثم أعادة إنتاجها عبر آلية الإزاحة والإحلال والتأويل عند المتلقي والمؤلف على حد سواء , أما تعريف (جيرار جينيت) الإجرائي فقد جاء بعد ان أصبح المصطلح أكثر جاهزية على يد (جولياكرستيفا) التي استمدته بدورها عن مايكل باختين الذي كان يطلق على تلك الآلية بالحوارية البوليفونية او تعددية الأصوات وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا . يعتقد باختين أن الرواية أكثر أنواع المنجز الأدبي استعدادا لاحتواء الحوارية – التناصية - بسبب بنيتها القادرة على دمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على وفق تعددية صوتية وهذا الدمج سيولد نمطا من التآلف بين كل تلك التعدديات الكيانية وقدرات التلقي القرائية التقليدية كالسمع والقراءة والمشاهدة تلك القدرات التي ستعمل بقوة على تأويل القصد أو الدال المعنياتي للمنتج النصي عبر كودات مقاومة تتوفر على قدرة أبطال واختراق مناعة ومقاومة الكود المؤسس للدالات المعنياتية لذلك المنتج أو المنجز الأدبي , ذلك ألتأويل ألذي سيقوم باعأدة أنتاج ألمعنى أو ألقصد ألدلالي على أساس ما يتوفر عليه من خزين معرفي وخبرات ثقافية ومهارية مكتسبة أو ذاتية يضاف أليها موحيات ألنص قيد ألقراءة . ويرى باختين أن ألحوارية وألتا ليف وتعاليقهما – على صعيد الرواية – هما وحدهما من يوصل ألتلقي بالقدرات ألّلازمة لاختراق الكودات وإعادة أنتاجها . أن ما يشير إليه باختين نمط آخر من التناص - البينصية – وان لم يسمه بألأسم , ألا أنه يغفل قدرات قرائية أخرى تضاف إلى موحيات المنجز الأدبي و هي المؤسسة النقدية التي تشكل المساحة الأكبر من الخزين المعرفي لدى المتلقي أو القارىء, بمفهوم آخر أن ثمة



تأثيرات خارج قرائية تعمل على اختراق الكودات والشفرات المرسلة من المنتج الى المتلقي للنص , كالناقد و المخرج المسرحي والسينمائي و الإعلامي وغيرها من مؤسسات المنظومة القرائية المغذية لمعرفية التلقي – كير إيلام / سيمياء المسرح والدراما - , كما أن موحيات المنجز الأدبي – النص – او كوداته المعول عليها في إنتاج أثره حسب باختين ستخضع لفعل انزياح معنياتي حتمي وبقوة اشتغال المؤثرات الخارج قرائية أولا , مثلا : في انتظار كودو مؤثر ما قبل قرائي لمسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز / عوني كرومي , الفرويدية مؤثر ما قبل قرائي لعقدة هاملت الشكسبيري , الفلسفة الماركسية – الملكية المنتجة – مؤثر ما قبل قرائي لدائرة الطباشير القوقازية / برشت . ثانيا بفعل التبادلية او التعالقية البينصية المتنافية معنياتيا (٣) (ففي فضاء نص مفرد تتقاطع ألفاظ كثيرة من نصوص اخرى فيبطل بعضها بعضها الآخر / جوليا كرستيفا) . ولكن إلى أي مدى يمكن للتناص أن يغيب المنتج ؟ على صعيد الرواية سيبدو لنا ان المنتج – المؤلف – مشارك في روايته , كلي الحضور فيها الا انه اسقط من حيازته اللغة الخاصة والمباشرة ذلك ان لغة الرواية والدراما الأكبر من دراما – كوركنيان – نظام من التحولات يفصح عن ذاته عبر ترابط الأصوات المتعددة وتنضج معالمه بمشاركة الوحدات الثقافية الخطابية في اطار الحوارية ذاتها

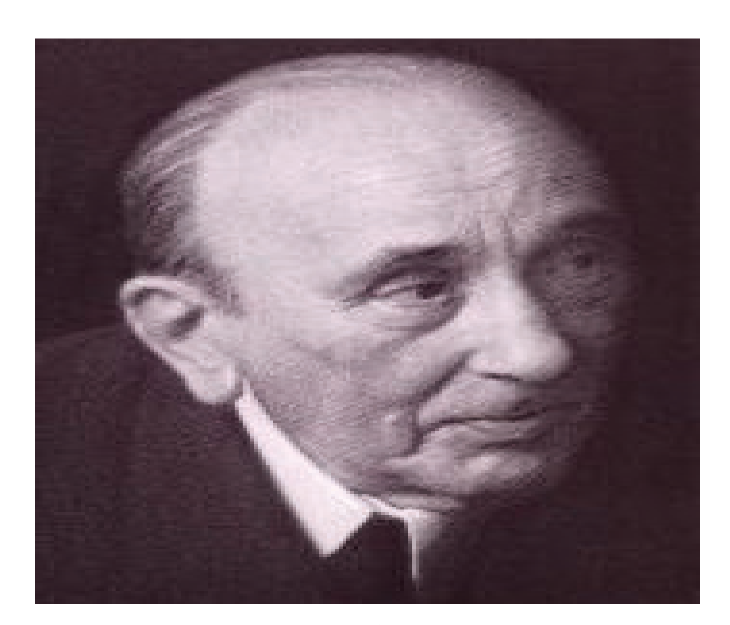
من الحوارية إلى التناص :

يرى (ميخائيل ريفاتيير) إن التناص مفهوم أدخلته جوليا كرستيفا الى حقل الدراسات الأدبية وكانت قد استمدته من باختين مكتشف مفهوم الحوارية البوليفونية أو تعددية الأصوات وحركته من حوارية باختين إلى تناصية وظائفية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ وأجترحت له مسما اصطلاحي (الأديولوجيم) . نعتقد إن (ميخائيل ريفارتيير) يحاول جاهدا توظيف مفهوم جوليا

كرستيفا للعلاقة بين النص وقدرته على تشرب نصوص أخرى ذلك انه يعرف التناص على انه الآلية الخاصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة , أو أن التناص ما هو إلا ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ويؤدي إجراء ريفاتيير على الأقل مبدئيا إلى المطابقة بجرأة بين التناص والأدبية ذلك إن التناص آلية خاصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة . إن ريفاتيير يباعد جولياكرستيفا في مطابقته بين التناص والأدبية حتى انه يجرد المصطلح من خصوصيته المعنياتية لسببين : الأول مقاربته من مفهوم المتعاليات النصية المصطلح الذي اجترحه الشعري (جيرار جينيت) – فرطاس نعيمة / أدبية النص عند ميخائيل ريفانتيير - , أما السبب الثاني يكمن في مفهوم الأدبية ذاتها حيث يعرفها (جاكوبسن) بأنها مجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا على حين ان كرستيفا غادرت مفهوم العمل وعنيت بالمنتج ومن ثم النص , ثم إن العلاقات التي يسعى ريفانتيير إلى دراستها تنتمي إلى البنيات الدلالية الدقيقة والأسلوبية أي انها شعرية ولاعلاقة لها بالتناص . لقد اشتغلت جوليا كرستيفا على مفهوم التناص مذ استثمارها للحوارية البوليفونية حتى عملها مع جماعة (تيل كيل) ومن ثم استثمار منهج التحليل التحولي لنعوم جومسكي , لقد عرفت جوليا كرستيفا التناص على انه الإنتاج مع إهمال التلقي والقارئ وفي كتابها (ثورة اللغة الشعرية) عرفت التناص

جيرار جنيت

عودة إلى خطاب الحكاية



ميخائيل باختين

بالتفاعل النصي في نص بعينه ... إن كل نص يتشكل من تركيبة متنوعة من الاستشهادات , والاستشهاد وجه من أوجه التناص الذي من خلاله تنكشف قضية أعمق لا يمثل هو فيها غير اثر من آثارها المميزة وهذه القضية هي إشكال الكتابة وقوة القصد السارية في البنية الجديدة المتحركة والمتحولة – أنطوان كومبانيون - بمفهوم آخر إن التناص تفاعل نصي يحدث تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة من نصوص أو يمكن فهمه على انه تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات تنتسب إلى نصوص مختلفة . وتأسيسا على ما تقدم يمكننا القول إن جوليا كرستيفا كانت تنطلق من مفهوم التحليل التحولي لدى جومسكي لتجد (للاجتماعي والتاريخي) أثرا في ثنائية الدال والمدلول وبذلك يصبح التناص مجالا لتحرير الدال من قيد المدلول الثابت – لاكان – ذلك أن النص ازدواجية جوهرية يعرض معنى ويشير إلى معنى آخر – تيرانز هوكس / البنيوية وعلم الإشارة - ومن الطبيعي جدا أن تنتج حركية المدلول وتغيرها المستمر شرخا بين الحقيقة واللغة ذلك اننا في مواجهة سيل من الإشارات العائمة في مرجعيات نصية لانهائية من الدوال ذات العلاقة اللعبية بمدلولاتها وما تؤسسه من نظم هلامية تكتسب اثر ذلك فضائها الرمزي المفتوح , لأن النص تمددي مجاله هو مجال الدال – درس السيميولوجيا / رولان بارت – ولا يمكن أن يكون النص قصدي الأثر كما لا يمكن أن يكون منطقا افهاميا يتقوقع في أثره ويسجل موته كما لا يمكن أن يقترن وجود النص بما

ينتجه من معنى بل هو مقترن بالتعددية المضخمة للدوال التي تنتجه , ذلك ان تفاعل الأنا مع عوامل النص بمعنى خضوع الأنا للنظام الرمزي الذي يؤسسه ذلك النص , منذ اللحظة التي اقبل فيها أن أسجل قراءتي في فضاء الرمز , فالرمز لا يعترض على المعنى الذي أعطيه إياه - موت المؤلف / رولان بارت – وتأسيسا على فهم جوليا كرستيفا ورولان بارت المباعد للأدبية والعمل الأدبي والمعني بالتناصية والنص على انه منطلق التلقي جاء دور (البنيوية التشريحية) الداعم والساند لبارت وكرستيفا – جدير بالذكر إن بارت في كتابه الكتابة في درجة الصفر ولذة النص أصبح أهم رواد البنيوية التشريحية على حد تعبير جيرار جينيت – والقائل أن النص أساس النقد ومنطلق عملية التلقي لا وجود لشيء خارج النص أما اللغة – دريدا – فهي دوال حرة ولانهائية من المعاني , ذلك ما اكده (ليتش) بقوله التشريحية تعمل من داخل النص للبحث عن الأثر كذلك التناصية .

تحديد موطن التناص وآلياته : لاشك أن وعي المتلقي وسعة اطلاعه وثقافته الذاتية والمكتسبة هي الطريق الأول والمنفذ الأوسع في تحديد التناص ذلك إن التماثل الدلالي بين دال النص والتخيل التصوري للمتلقي لا يحدث إلا ذهنيا بالتالي فان محركه الأول والأخير ومنتج التناص هو وعي التلقي وسعة ثقافته ونشاط الخزين ألذاكراتي لديه . إما آليات التناص فهي القدرة على إلغاء الحدود الفاصلة بين النص الأم وباقي النصوص المستعارة على وفق

جوليا كريسطيفا

علم النص

ترجمة فريد الزاهي
مراجعة عبد الجليل ناظم

دار توبقال للنشر



جوليا كرستيفا

استشهاد صريح أو ضمني , على وفق مقاطع أو عنوانات , على وفق شخصيات أو مسميات دلالية إيحائية أخرى (٤) , إلا إن تلك الاستعارات والاستشهادات لابد لها من أن توظف في النص الجديد لتنفتح على تعددية قصدية معنياتية أو أثرية أدبية أو اجتماعية سياسية او دينية واقعية أو أسطورية تاريخية او مستقبلية وبذلك يكون المنتج الجديد – النص – الأكثر غنى دلالي من سابقاته .

إيضاحات : (١) يرى الأستاذ (محمد بوب) إن التناص مصطلح نقدي أبتكره الشكلانيون الروس وهو احد ميزات النص التي تحيل على نصوص سابقة عليها او معاصرة لها وعلى هذا الأساس يقول الشكلانيون الروس بان النص ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة .

(٢) : التناص حسب جيرر جينيت بنية النص هي عالم النص وبنية المتفاعل النصي هي البنيات المستوعبة من قبل بنية النص .

(٣) : حسب محمد جبار عباس , التناص اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية او الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية او الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصيين .

(٤) د. احمد الزعبي التناص يضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس او التضمين أو الإشارة او ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل .



قصيدة القناع والتقنية الفنية


علوان السلمان
بغداد

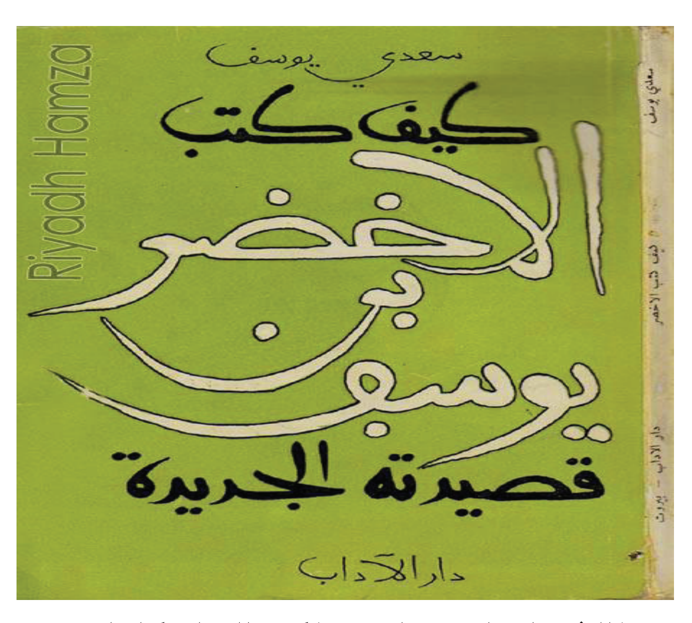
مع الامتداد الزمني الذي يملأ المساحات يزداد الزحام الشعري ويضيء كل الزوايا فينبعث منه الجديد بحكم التقنية التكنولوجية وتسارع الخطوات صوب آمالها المرسومة فيلتفت الشعراء ويستعطون التجارب الخصبة فيتوالد الابداع ..

وقصيدة القناع تنتسب الى قصيدة التجربة لانها تعكس اعمق ما اصاب القصيدة الحداثوية من تطورات .. اذ انها تحاكي شيئا غير بنية التجربة ذاتها .. اضافة الى انها تمثل المنجز الشعري لتجاوز النزعة الرومانسية التي لم تعد ملائمة للتعبير عن توترات الحياة وهموم المجتمع والانسان .. وان (الانفعالات الاولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها .. بل هي الوسيلة الى الخلق الفني المستقل..) كما يقول عبدالوهاب البياتي في تجربته الشعرية .. اما يوسف الخال فيرى في كتابه (الحداثة في الشعر) ان (الافكار والعواطف هي مادة خام لكتابة القصيدة .. فالشاعر الذي يكتبها كما هي لا يكون مبدعا ولا خلاقا بل لايكون شاعرا ..) بحكم ادراك الشاعر الحداثوي واستجابته للدوافع السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والنفسية وسعيه لاكتشاف الاشكال الفنية الملائمة للمتغيرات.. انها التقنية الفنية التي استلهمت الشخصيات التاريخية او الدينية او الاسطورية او الادبية .. برزت من جوهر عملية التجديد التي تكمن في قدرة الشعر على تجاوز ذاته .. وعدم الوقوف على شكل من اشكال التعبير .. بل تقديم رؤية متجددة عن الحياة تعتمد التجربة الخلاقة التي جرت الشعر الى تنويع اساليب بناءه..

ومن ثم وضع اسسها بتجاوز اللغة القاموسية الى لغة الحياة المتوترة .. الموحية واستلهام الاساطير وتوظيف رموزها والرموز التاريخية والشعبية والتي تشكل وظيفتها الرفض والادانة لواقع يتشكى اوجاعه ..

فالقناعmask الذي يعد واحدا من الانجازات الحداثوية التي ابدعها الشاعر المعاصر على صعيد الرؤية الشعرية والتقنية والبناء الفني.. اذ انه ابرز الرؤى الدرامية التي يلجأ اليها الشاعر لتحويل التجربة الشعرية خارج اطارها الذاتي .. اضافة الى ذلك انه احد الوسائط الاساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع وادخاله في شكله الرمز لعله يسهم في تغيير هذا الواقع بوساطة فنه النوعي.. وبمجرد ان يخلق الشاعر قناعا فانه يخلق رمزا يقوم على التفاعل بين اطراف تؤدي الى معنى .. لذا فهو اسلوب جديد في التعبير الشعري دخل الشعر في مطلع القرن العشرين ليؤدي وظيفة جديدة تمنح الشاعر معالم درامية واسعة يستطيع التعبير من خلالها عن رؤياه للعالم المعاصر كما يقول الناقد فاضل ثامر في (مداراته الثقافية).. وغالبا ما يمثل القناع شخصية دينية (نوح) و (ايوب).. او تاريخية (الحلاج) و(المتنبي)و(صقر قريش) و(الغزالي) .. او اسطورية (عشتار) و(السندباد) .. او شخصية مخترعة تضفر عناصرها من التاريخ او الحاضر او الاسطورة (سيف بن ذي يزن) و(الاخضر بن يوسف)و(مهيار الدمشقي) ..او يمثل عناصر الطبيعة او كائناتها او مشخصاتها (مدينة او شجرة او جسر او نهر).. لذا فهو اسلوب يعمد فيه الشاعر الى اختيار يتقنع به ليعبر من خلاله عن المحنة الاجتماعية متجردا عن ذاتيته .. ومع هذا فالمهم في القناع ليس هويته وانما ما يتيحه للشاعر من امكانات وما يفتحه من آفاق .. وبذا يكون وسيطا يتيح للشاعر ان يتأمل من خلاله ذاته في علاقاتها بالعالم ..كونه يقودنا الى الماضي ليعمق ادراكنا بما ينطقه في الحاضر ومن خلال الماضي والحاضر يتولد ادراك المستقبل ..

هذا يعني ان القناع وسيلة فنية للتواصل بين التراث والمعاصرة .. اضافة الى انه وسيلة للتسامي بالقصيدة الى الفن الدرامي او الموضوعي كما يقول الدكتور سمير الخليل..لذا فهي تعتبر مونولوجا دراميا وذلك لان الضمير يعود في النهاية على (الممثل الذي يقوم بالدور الاول في القصيدة وهو ممثل يرتدي قناعا : أي يعيش على مستويين من الوعي ويتمنى ان يسقط القناع وان يتوحد الداخل بالخارج .. وان يعود للعالم تماسكه فتحل الوحدة محل التعدد ..) كما يقول الدكتور خلدون الشمعة ..



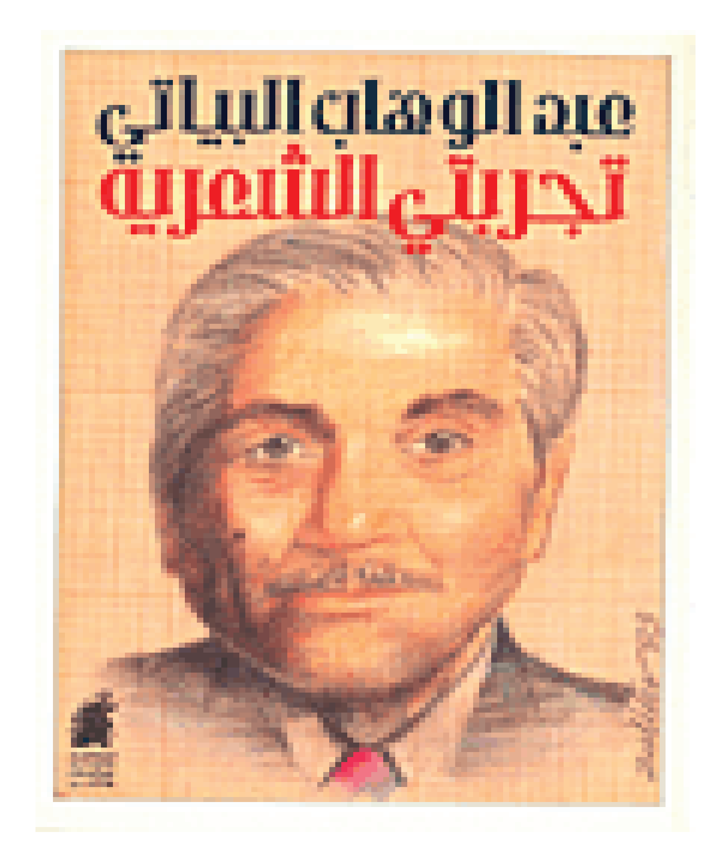
فالشعراء باستخدامهم فكرة القناع كانوا يرومون الى محاولة الاقتراب نحو القصيدة التي تنفلت من الرومانسية وتتجاوز الغنائية الفردية باتجاه الموضوعية والتعبيرية التصويرية والرمزية الدرامية .. كونه شكل من اشكال الفكر .. ومرتديه ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح .. وبذا يصبح الممثل (بكسر الثاء وتضعيفها) هو الممثل نفسه (بفتح الثاء وتضعيفها) كما يقول الدكتور خلدون الشمعة .. وهذا يعني ان العلاقة بين الممثل والقناع هي علاقة استبدال وحلول .. وشعراء القناع في محاولتهم هذه ينقلون القصيدة من ايقاعها الغنائي الى ايقاع درامي يعتمد حركة النفس في مواجهتها لحركة الواقع .. كونه الستار الذي يحاول الشاعر من خلاله ان يعبر عن افكاره ويواصل من خلاله تجربته الشعرية .. كونه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته .. أي ان الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته .. وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية.. فهو يعتمد الشخصية المطلقة التي لاتسمح للشاعر بالتدخل في شؤونها كونها تعبر عما يريده الشاعر .. او الشخصية التي يتمكن الشاعر من خلالها التدخل في شؤونها ومحاولة النطق باسمها بمقاصده الفنية والفكرية والحياتية ..

ويعد القناع صورة من صور الاستخدام الرمزي للشخصية الموظفة اعتمده الشاعر المعاصر لكي يكون قادرا على حجب ذاته ومنعها من الظهور المباشر على ان لاينظر الى ان كل رمز يمكن ان يكون قناعا اذ من الممكن (ان يرتقي كل قناع محكم الى مستوى الرمز وفاعليته

لقد جاء مفهوم القناع اول مرة في ديوان الشاعر عبدالوهاب البياتي الصادر عن دار العودة / بيروت ١٩٧٩ بانه (رمز يتخذه الشاعر يضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون ان يخفي الرمز المنظور الذي يحدد الشاعر من عصره ..) اذ ان الشاعر يستطيع ان يقول كل شيء دون ان يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر لانه سيلجأ الى شخصية اخرى يقتحمها او يتحد بها او يخلقها خلقا جديدا او سيحملها آراءه ومواقفه .. كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء اشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد ان يقوله او يوحي به ..كما يذكر(محمد مبارك) في كتابه(دراسات نقدية في النظرية والتطبيق..) كون الشاعر هو من يخلق اشياء العالم بطريقة جديدة منطلقا من وعيه واحساسه باعتبار القصيدة الحديثة (ليست مجرد شكل من اشكال التعبير وانما هي ايضا شكل من اشكال الوجود ..) كما يقول ادونيس في (زمن الشعر) ..

فجوهر عملية التجديد تكمن في قدرة الشعر على تجاوز حالاته وعدم الوقوف على اشكال من التعبير .. وهذا قاد الى تعدد اساليبه البنائية وصوره الفنية ومنها قصيدة (القناع) التي تتخذ من القناع تقنية فنية في بنائها مع تميزها بميزات تتمثل في ان يكون الصوت الناطق فيها مسكونا بصوت الشاعر.. وان يكون ضمير المتكلم هو الضمير المهيمن عليها .. والقناع كما يرى الدكتور جابر عصفور في كتابه (رؤى العالم)/ ٢٠٠٨ والذي ضمنه مقالته (اقنعة الشعر المعاصر) المنشورة في مجلة فصول عام/١٩٨١ هو: (رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات ولكن بما يشف عن رؤية عالم محددة وبما لا يخفي المنظور الذي تحدد به هذه الرؤية موقف الشاعر من عصره ..) وعنده ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته لانه ينطق بلسان الشاعر ولا ينطق في الوقت نفسه وذلك لان الصوت الذي نسمعه ليس هذا او ذاك وانما هو صوت مركب من تفاعل صوتين: اولهما صوت الشاعر وثانيهما صوت الشخصية.. اذ يعمد الشاعر الى اختيار شخصية تاريخية او دينية او اسطورية او ادبية ويختبيء وراءها ليعبر من خلالها عن المحنة الاجتماعية والكونية وبعض شواغله وهمومه الفكرية متجردا عن ذاتيه ..

ويرى الاستاذ محي الدين صبحي في كتابه (الرؤيا في شعر البياتي)(ان القناع شخصية فنية بحيث تكون



لكن الرمز لايتحول بالضرورة الى قناع) كما يقول سعيد الغانمي في (اقنعة النص)..

فالرمز غالبا ما يكون وسيلة للكشف عن جزء معين من التجربة الشعورية في القصيدة .. في حين ان القناع وعلى عكس التقنيات الاخرى في القصيدة الحديثة .. انما هو مغزى القصيدة .. فشخصية عائشة عند الشاعر عبد الوهاب البياتي مثلا تعد رمزا اسطوريا استله الشاعر من الواقع المألوف اذ انه يقول (ان عائشة معنا او خزامية امرأة اسطورية وهي رمز للحب الازلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود..) والخيام هو القناع الذي يتحدث عن عائشة الصبية التي احبها في صباه لكنها ماتت بالطاعون ..

عدت الى جحيم نيسابور\
لقاعها المهجور\
للعالم السفلي للبيت القديم الموحش المقرور\
ابحث عن عائشة في ذلك السرداب

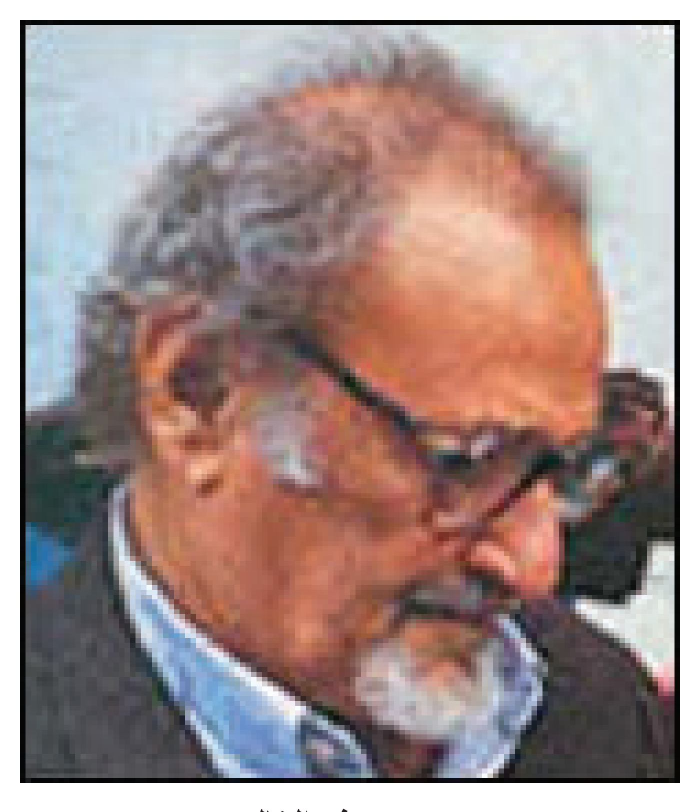
فهو اداة الكشف الحقيقية التي لا يمكن اكتشافها ما لم يكتشف مغزى القناع وبهذا تكون عملية التقنع عملية ذات ثلاثة اطراف هي : ذات القناع وذات الشاعر والدلالة ..كما يؤكد ذلك الدكتور احسان عباس في كتابه بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ..

عناصرها حوامل للحقيقة والمجاز ..)

اما الدكتور احسان عباس فيصفه في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) بانه(شخصية تاريخية - في الغالب - يختبيء الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده.. او ليحاكم نقائص العصر من خلالها ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة ..)

فالقناع لايخرج عن اطار الرمز ولكنه يخالفه في بعض صفاته ..اذ ان الشاعر في القناع يتوحد مع رمزه تماما .. اما في حالة الرمز فيكون منفصلا عنه .. اضافة الى ذلك تجرد الشاعر بوساطة القناع ذاته فيتمكن من التعبير عن المواقف التي لايجرأ التعبير عنها لاسباب سياسية او اجتماعية .. ولا يفوتنا ان نذكر ان مما يعد عيبا في القناع ان يتحول ضمير المتكلم من الشخصية الى الشاعر وهو ما يمكن تسميته ب(اختراق القناع) مما يجعل الشاعر يخاطبنا بصوته المباشر .. ولعل هذا يعود الى عدم القدرة على اختيار القناع المناسب المتعدد الدلالات كما يرى الدكتور سمير الخليل في كتابه (علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي)..

لقد كانت الاشارة الصريحة الى لفظة (القناع) من خلال كتاب الشاعر عبدالوهاب البياتي (تجربتي الشعرية) عام /١٩٦٨ مصطلحا اسلوبيا في الشعر المعاصرتبعه الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه(حياتي مع الشعر) عام/١٩٦٩ وهو يحمل مصطلح (قصيدة القناع) .. وهذا يعني ان البياتي كان اكثر الشعراء وعيا بموضوعة القناع في الشعر فهو يعرفه بانه(الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته ..).. وان هذا المنحى ساعده في تعميق سمة اساسية من سمات الشعر الجديدة ونعني بها الابتعاد عن الرومانسية والغنائية والاقتراب من اشكال وادوات التعبير الموضوعي في الشعر كما يبين الناقد فاضل ثامر ذلك في كتابه (مدارات ثقافية) .. والناقد فاضل ثامر يعتبراول ناقد استخدم القناع في طروحاته النقدية وحصرا في دراسته المنشورة على صفحات مجلة(الكلمة)/ ١٩٦٩ ومن ثم الحقها في كتابه (معالم جديدة في ادبنا المعاصر)/١٩٧٥ والتي حملت عنوان (وجه البياتي عبر قناع الخيام).. اذ تعد هذه المقالة اول مقالة في النقد الادبي العربي المعاصر تستخدم مصطلح القناع وتبني معاييرها النقدية على وعيها بالحضور التأسيسي لمبدأ التقنع في النصوص الشعرية كما يؤكد ذلك (عبد الرحمن بسيسو) في كتابه (قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر) وفيها يبين الناقد ان الشاعر



يوسف الخال

في قصيدة القناع يميل الى قطع كل الخيوط المرئية التي تشده بالشخصية الدرامية مؤكدا موضوعيتها ومركزا على الصفة اللاشخصية للاداء الشعري .. ثم تبعه الناقد خلدون الشمعة في مقالته (تحولات الخيام) ١٩٧٤ والتي ضمها كتابه (الشمس والعنقاء) فالدكتور احسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)/١٩٧٨ والذي خصص فيه بحثا لدراسة الاقنعة ..

والسياب الرائد في التجديد وتوظيف القناع في بناء قصائده كونه عانى البؤس والحرمان والعذابات المتوالية فحاول جاهدا في البحث عن معادله الموضوعي الذي يحمل همومه واحزانه فلجأ الى القناع وسيلة للتسامي بالقصيدة الغنائية الى الفعل الدرامي .. فوجد في شخصية النبي (ايوب) (ع) قناعا تلبسه وقد بلغ هذا اللبس حد الامتزاج مع اختفاء الشاعر خلف القناع الذي عبر من خلاله عن معاناته المعاصرة لما فيه من عمق انساني وفكري لانه شخصية فاعلة على مستوى الحياة والوجود .. فكانت قصيدته تكشف عن قدرة فنية في اختيار الشخصية الثرة .. اضافة الى الكشف عن مدى تأثره بالقصص القرآني من خلال توظيف شخصياتها في قصيدته (سفر ايوب).. ليعبر عن ازمته الصحية والنفسية التي عاناها

وهو في لندن اثناء مرضه ..ومع بداية القصيدة نقف على صوت القناع (ايوب).. اذ الاستهلال الديني بمفردات ذات دلالة دينية مباشرة يرددها القناع..الذي يؤمن بالقدر من خلال المفردات التي تحمل دلالة الرضى والقبول كما في (لك الحمد ـ عطاء ـ الكرم ـ تشكر ـ المطر ـ الغمام ـ ندى ـ باقاتها ـ هداياك مقبولة..) ..وهي تفوق المفردات التي تثير الحزن (البلاء ـ الالم ـ الرزايا ـ المصيبات ـ الظلام ـ الجراح) وهذا يعني نجاح استهلال القصيدة بما يتلائم والقناع الديني ..

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الالم..
لك الحمد ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني انت هذا الظلام
واعطيتني انت هذا السحر
فهل تشكر الارض قطر المطر
وتغضب ان لم يجدها الغمام ؟
....
ولكن ايوب ان صاح .. صاح
لك الحمد ان الرزايا ندى
وان الجراح هدايا الحبيب
اضم الى الصدر باقاتها
هداياك مقبولة هاتها

فالشاعر يرى في (ايوب) قناعه النفسي .. فهو مبتلى مثله .. وهو يتذرع بالصبر والايمان مثله .. مستمدا من صبره صبرا ومن شقائه املا في شفائه لعله كان اهم الاسباب غير الشعورية التي دفعته الى اتخاذه قناعا فنيا كما يقول الدكتور انيس داود في كتابه (الاسطورة في الشعر العربي المعاصر).. فالشاعر لايكشف عن (الانا) الشاعرة .. بل عن (انا) شخصية متخيلة وهي شخصية ينبغي لها ان لاتختلط مع شخصية الشاعر الخاصة..

اماالشاعر شاذل طاقة فيوظف (ايوب) ايضا في قصيدته (هموم ايوب) التي كتبها وهو مريض في برلين فاستمد من (ايوب) وجه المحنة والعذاب .. فكان قناعا للتعبير عن ازمته وهو يواجه واقعا مأزوما..

ايوب .. ايا ايوب
الابواب الكانت موصدة
توشك ان تنشق وينهمر المطر الاخضر
وحبيبتك الما احببت سواها
ستعود ...
تعود ..
وتعود الى ايوب حمامته
والسر الموعود
وتزغرد هيلة والبدر ..

وهنا تندمج رؤيا الشاعر برؤيا الشخصية في الخلاص من واقع يتداعى..

وعبد الوهاب البياتي الذي لم يكن يبحث عن الاقنعة بوصفها وسيلة للهرب من الحاضر .. بل كان يحلم بالاقنعة التي (تقدم البطل الانموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور في موقفه النهائي ..) الذي يبعث الخصب ويعيد ممارسة شعائر اسطورة الخلق في عالم يكتنفه الموت والجدب والخراب .. فهو يقول :

وعازف القيثار في مدريد
يموت كي يولد من جديد
تحت شموس مدن اخرى وفي اقنعة جديدة
يبحث عن مملكة الايقاع واللون وعن جوهرها
الفاعل في القصيدة...

وعندما تحدث الاخضر بن يوسف الى قرينه الشاعر سعدي يوسف ..

سأستخدم اسمك ..
معذرة ..
ثم وجهك ..
انت ترى ان وجهك في الصفحة الثانية
قناع لوجهي ..

ففي هذه القصيدة يتحقق التوحد الداخلي في الموقف النفسي والفكري بين الشاعر والرمز .. وهذا ما يطلق عليه الدكتور عز الدين اسماعيل بتشكيل علاقة تداخل وامتزاج .. والذي يحرك القصيدة بمستويين في وقت واحد ..اولهما مستوى التجربة الشخصية ومستوى التجربة الذاتية كما يقول الدكتور انيس داود..





والبياتي في (عاشق الموت)وهي قصيدة عن (وضاح اليمن)..اذاختيار الشاعر(وضاح اليمن) قناعا كان نتيجة رحلة في كتب التراث .. فوضاح يرمز الى القصيدة التي تحمل فكرة الثورة والاصلاح وهي في ذات الوقت رمز للحب (حب الناس) .. هذا يعني ان الشاعر يستوعب فكرة القناع فيوظفها في قصائده كوسيلة ابداعية للتعبير عن هموم وآمال .. فكانت نتاجا فنيا نشر الوانه على ظاهرة حداثوية معاصرة.. والبياتي (القناع) عنده يشمل شخصيات ومدن وانهار ...

من قبل ان يولد في الكتب
وفي الروايات وفي الاشعار
عطيل كان كائنا موجـــــــــود
تنهشه الغيرة يا وضــــــاح

وهذا يعني ان الشاعر يحب ان يجسد افكاره في اكثر من قناع ويضيف اكثر من دلالة مع الاحتفاظ بالدلالة الاولى للقناع المتقدم ..

وعند الشاعر صلاح عبدالصبورالقناع شخصية فولكلورية تراثية تنحصر في شخصية او حدث او قالب من القوالب التراثية (القصة على لسان الطير او الحيوان او الحكاية الشعبية ..) وهو يتحدث من ورائها عن بعض شواغله وهمومه كما في قصيدته (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) اذ ان هذه الشخصية (الملك عجيب) الذي يدركه السأم فيطمع الى السفر للمتعة والتخفيف عن همومه فكان ان خرج متصعلكا.. وفيها يؤدي القناع الى اتساع نطاق التجربة التي تعطي بعدها الانساني..

ياخدام القصر .. وياحراس .. وياأجناد
وياضباط .. وياقادة
مدوا حول الكرة الارضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتدلي
سقط الملك المتدلي جنب سريره

واحيانا يعمد الشاعر الى خلق شخصية يجعلها تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته ..كما فعل ادونيس في (اغاني مهيار الدمشقي).. ومهيار الدمشقي تركيب من اسم (مهيار) ونسب (الدمشقي) ومهيار ما هو الا (مهيار بن مرزويه الديلمي) ٣٦٠ / ٤٢٨ هجرية والنسب يرجع الى (احمد سعيد) ادونيس الشاعر



السوري المنسوب الى دمشق .. وكلا الشاعرين (الديلمي والدمشقي) متمرد يعيش رافضا عصره .. وياء النسب غيرت الاشارة في مهيار ونقلتها من الماضي الى الحاضر ومن مهيار الديلمي الى الدمشقي ..

اما الشاعر اليماني عبدالعزيز المقالح الصوت الشعري المتزاحم الدلالات ذات العمق الحضاري .. كونه يخرج عن المألوف في فضاء دينامي باطراد صاعد من الداخل الى الخارج .. اذ انه ثورة تنبع من العمق الباطني لتعانق المرأى الكوني عبر امتداد ذاتي .. موضوعي.. يربط العلاقة الجدلية بين الحلم والواقع .. فالقصيدة عنده حركة اميبية متكاثفة الخطوط معبأة بالدلالات الانسانية المجتازة للحدود الزمكانية المشحونة بالتوتر والانفعال الحاد .. ففي شعره تفرغ الكلمة من شحنتها لتصبح نغما يتفجر بدلالات زاخمة بالهاجس والحدس والامتلاء الباطني.. لذا فهي ترى الكون حاضرا فيها باشكال وعيه الشعري ..

والمقالح في قصيدته (مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان) يستفيد من شخصية النبي نوح (ع) لما فيها من ابعاد فكرية وفنية ومواقف حياتية .. لذا كان قناعه ..

قلت لكم من قبل ان يثور ماء البحر
قبل ان تعربد الامواج
وقبل ان يفيض وجه الارض
قلت : الداء والعلاج
لم تحفلوا ..
لم تسمعوا ..
كنتم هناك في الغيوم .. في الابراج
ارجلكم ممدودة كانت الى السحاب
رؤوسكم مغروزة في الوحل .. في التراب

فالقصيدة تدين الواقع بوجوده البشري الذي يمشي عكس التيار .. لذا عكس الشاعر الصورة ساخرا (يجعل الارجل ممدودة الى السماء والرؤوس في الوحل) والسبب في ذلك لتعميق الدلالة وايحاءاتها.. اضافةالى ذلك اتكائه على الشخصية الادبية كقناع له دوره الفني فهناك (مالك بن الريب) و(وضاح اليمن) كي يعبر عن الاغتراب والمعاناة ..

اما فيما يتعلق بشخصية القناع الاسطورية التي تشيردائما الى احداث وقعت في الماضي كما يقول (كلود ليفي شتراوس) اذ تشكل القيمة الفعلية للاسطورة يكمن في ان هذه الاحداث الماضية انما هي احداث دائمة تفسر الحاضر والماضي والمستقبل .. وقصيدة القناع تشبه الاسطورة من هذه الناحية .. فهي تتحدث عن احداث وقعت في الماضي وعن شخصية ليس لها وجود الآن .. ولعل من اهم الاسباب التي دعت الشاعر الى استلهام الرمز الاسطوري والتقنع به هو كي يمنح نفسه قدرة على نقل تجربته الذاتية الى المستوى الجمعي .. أي نقلها من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى انساني جوهري كما يقول صلاح عبدالصبور في (حياتي في الشعر) .. اضافة الى توسيع افق المتلقي مما يزيد في النبض الشعري لوجدانه.. فهناك شخصية (سيف بن ذي يزن) التي يعمد الشاعر المقالح الى استخدامها كما في (رسالة الى سيف) .. فسيف بطل اسطوري ترويه الحكاية الشعبية ذات الطابع الملحمي .. والشاعر يستخدمه كرمز رؤيوي يفجر النتوءات والبرك الساكنة للعصر وليغير طابع الاشياء.. كونه يمثل حنين (الانا) المتمزقة بين الصحو والحلم ..

الى اين اكتب ياسيف؟
اين غدا سيكون ؟
احيا طليقا
أم احتجزتك البحار؟
والقت عليك السجون شباك الحصار

والمقالح يقول في مقدمة ديوانه (من خلال سيف بن ذي يزن ـ الرمز والقناع ـ قدمت في هذا الديوان اطيافا من حزن جيلنا ..) ويضيف قائلا في كتابه (الابعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن) (ان التأثير العميق لنظرية المعادل الموضوعي على الشاعر العربي المعاصر حيث يرى ان بحث هذا الشاعر عن معادل موضوعي لمشاعره وافكاره قد اصبح تحت تأثيرات مباشرة وغير مباشرة لكتابات ت . س. اليوت ظاهرة عامة لدى جميع شعراء المدرسة الجديدة ولم يعد من السهل على القاريء ان يجد الشاعر مكشوفا كما كان الامر في القصيدة الغنائية اذ اصبح متخفيا وراء عمله الشعري قابعا خلف حدث من الاحداث ووراء قناع من الاقنعة التاريخية الاسطورية ..)

وبذا نجد ان تجربة الشعراء مع قناعهم يقصد منها الوصول الى غايات يقصدونها تنحصر في تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون والتعبير عما يعانونه من خلال تقديم بطلهم الانموذج القادر على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم والانسانية ..

المصادر

١ ـ تجربتي الشعرية / عبدالوهاب البياتي/ الديوان/ دار العودة ج٢/١٩٧٩
٢ـ معالم جديدة في ادبنا المعاصر / فاضل ثامر/دار الحرية للطباعة والنشر/بغداد١٩٧٦
٣ـ الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة/ منشورات اتحاد الكتاب العرب/دمشق/١٩٧٤
٤ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر/ د.احسان عباس/ سلسلة عالم المعرفة / الكويت١٩٧٨
٥ـ دير الملاك / د. محسن اطيمش /دار الشؤون الثقافية / بغداد ١٩٨٢
٦ـ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك/ دار الحرية/ بغداد١٩٧٦
٧ـ زمن الشعر / ادونيس
٨ ـ رؤى العالم / الدكتور جابر عصفور/ ٢٠٠٨
٩ـ الرؤيا في شعر البياتي / محي الدين صبحي
١٠ـ علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي/د.سمير الخليل
١١ ـ رسالة الى سيف / عبدالعزيز المقالح
١٢ ـ بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره ـ د. احسان عباس
١٣ـ قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر / عبدالرحمن بسيسو /المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٩٩
١٤ـ الاسطورة في الشعر العربي المعاصر / د. انيس داود /دار الجيل للطباعة ١٩٧٥
١٥ـ اقنعة النص / سعيد الغانمي /دار الشؤون الثقافية ١٩٩١
١٦ـ مدارات ثقافية في اشكالية النقد والحداثة والابداع/دار الشؤون

الثقافية ١٩٨٧
١٧ـ حياتي في الشعر / صلاح عبدالصبور/ دار اقرأ/ بيروت ١٩٨١
١٨ـ بدر شاكر السياب / المجموعة الكاملة / دار العودة /بيروت/١٩٧٤
١٩ـ كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل / ادونيس / المكتبة العصرية/بيروت/١٩٦٥
٢٠ـ المجموعة الكاملة /شاذل طاقة / جمع واعداد سعد البزاز / منشورات وزارة الثقافة / بغداد/ ١٩٧٧
٢١ـ الاعمال الشعرية لسعدي يوسف ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧ / مطبعة الاديب البغدادية
٢٢ـ الشعر العربي المعاصر / قضاياه وظواهره الفنية / عز الدين اسماعيل / دار العودة/ بيروت ١٩٨٨
٢٣ ـ اغاني مهيار الدمشقي / ادونيس/ بيروت/ ١٩٧٠
٢٤ ـ الحداثة في الشعر / يوسف الخال / دار الطليعة /بيروت/١٩٧٨
٢٥ ـ ديوان عبدالعزيز المقالح / عبدالعزيز المقالح / دار العودة / بيروت/١٩٧٧
٢٦ـ الابعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعرالمعاصر في اليمن / عبدالعزيز المقالح / دار العودة / بيروت / ١٩٨٤
٢٧ـ القناع في الشعر العربي المعاصر / د. رعد احمد علي الزبيدي/دار الينابيع/دمشق /٢٠٠٨



حوار مع الشاعر والناقد
حاتم الصكر

الإشكالات الداخلية لقصيدة النثر ستظل مشرعة ومفتوحة

اجرى اللقاء / صالح السويسي

حينما اقترحت عليه فكرة الحوار أجابني على الفور بتواضع العظماء مبديا رغبة حقيقية في الإجابة عن كل أسئلتي مهما كان عددها ، ثمّ إنّه أبدى جرأة و صراحة قلّ أن نجدها عند عدد كبير من الكتاب العرب .واحد من النقاد العرب الذين يتعاملون بلغة نقدية حديثة مع الأدب، فقد بدأ حياته الأدبية شاعرا ثمّ ما لبث أن أفصح عن وجه الناقد المتخفّي وراء الشاعر .في هذا الحوار تحدث الصكر عن رحلته مع الشعر وعلاقته بالفن التشكيلي ، و عن قصيدة النثر و " الكتابة النسوية " و الراهن الثقافي العربي ...

•كيف يتراءى لكم مستقبل الثقافة العربية في ضوء راهن سياسي واجتماعي يبدو ضبابياً؟

الصكر: السؤال يشخّص بدقة ضبابية المشهد العربي الراهن سياسياً واجتماعياً،وهذا كافٍ لتفسير اللحظة الثقافية الملتبسة التي كان قدرُها أن تواجه أكثرَ الأسئلة حرجاً وإشكالية ،في (ضباب) الراهن الحزين.

أسئلة من قبيل الصلة بالأخر والعولمة / العالمية،والحداثة،والتأصيل ،وسؤال الحرية الذي يتجوهر وتلتمّ حوله كل التفاصيل والمفردات الأخرى. ولا أفهم كيف يتسنى للعقل أن يخلق سياقاته وإبداعاته في هذا الضباب المصنوع من دمٍ وتراب.

لذا فان (مستقبل) الثقافة العربية غامض ،متلوّن بلون المشهد الدموي –بالعنف والموت العربي الذي تفيض به الشاشات كل دقيقة- والتراب الذي تذرّه الخطابات التي تعيش خارج زمننا وخارج التاريخ، وتتحدث عن غزوات وبيعات وإمارة وتكفير.

لكن القراءة الهادئة المحتكمة إلى حركة التاريخ وما جرى في الماضي لأيامنا العربية الغريبة يعلم أن روح العنقاء التي تطبَّع بها الإنسان وخروجه من أنفاق العتمة والتخلف والاستبداد والاستعمار ،ونهوضه كل مرة ،تعطي أملاً بصحوة ثقافية تناسب ما يحدث في العالم من متغيرات. ولا أدر ي أذا كان ما جرى بأيدي المغول –مثلاً-يصلح أمثولة هنا، فقد ساد الظلام تماماً لكنه لم يمنع عودة التنوير ولو ببطء بعد ذلك. وهذا بعض عزائنا وأملنا في الخلاص.

المشكلة أن العيش في الحاشية أو على هامش الحياة والعصر هي ضربٌ من الموت ، والثقافة في حقيقتها هي تمثيل للحياة والحرية والمستقبل ،فلا يستقيم لها أمر مع الجمود والحَجر والعسف والاحتلال. فرصة واحدة لثقافتنا بمعنى التجدد والإبداع والحياة أراها في ألاّ تدع أقدارها بيد السياسيين والأنظمة، فالسياسي والثقافي شأنان ووجودان مختلفان رؤيةً وإستراتيجية ووسائل، مهما حاولنا تكييف الخطابات ولوي الكلمات وتعديل المفاهيم لتقريب الخطط والأهداف باسم الفن للحياة وغير ذلك ،فالحياة ليست مخلوقاً سياسياً يصطف على وفق المصلحة الآنية والتحالفات العابرة،وذلك لا ينفي الفكر أو الايدولوجيا التي تنتمي لحاضنة فلسفية أو نظرية. وحق الكاتب والمثقف في الاصطفاف الفكري والاختيار.

وفي لحظة كهذه ،فريدة الالتباس والاختلاط والغرابة والعنف ،لنا أن نكرّس الثقافة في قنوات أخرى غير تلك التي شوَّهها الأعلام السياسي،كمجالات التعليم والتربية



والفنون والآثار واللغات والسياحة والترجمة والمسرح الحر وغير ذلك مما يصل دون وصاية أو خضوع للتراتب الذي أوجده الإعلام الفضائي اليوم بإبعاده الثقافة إلى أسفل هرم الأولويات لصالح الهبوط الذوقي والدعاية والتزوير .

• تتهمون الإعلام الفضائي بتكريس الهبوط الذوقي و الدعاية و التزوير... ألا ترون أن التعميم غير وارد ذلك أن بعض الفضائيات على قلتها تؤسس لمشروع ثقافي مغاير ؟

الصكر: التعميم خطأ منهجي وفكري أحاول- وأتمنى - ألا أقع فيه.وأنا لا أذهب إلى تعميم الاتهام بتزوير الثقافة وتسطيحها وخلق هبوط ذوقي عام وتهميش الثقافي الحقيقي والعميق على الفضائيات كلها، ولكن في أحسن الأحوال دعنا نسأل كم من ساعات البث تخصصها هذه الفضائية أو تلك للثقافة بجوانبها المختلفة-قضايا-تعليم-فنون-كتب –ابداع-تراث موروث شعبي........؟النتيجة ستكون متواضعة بل لا تذكر ازاء المسابقات والأخيار والبرامج المنوعة والأفلام المعادة،وتغيب من حين لخر البرامج الثقافية على قلتها لصالح التوافهمن الفقرات والبرامج السطحية التجارية الهدف.ياصديقي العزيز المسألة واضحة، فالأعلام لايريد أن يقود الرأي العام أو يخلقه بل هو يتبعه ويتفنن في تطمين أفق انتظاره-بآصطلاح نقاد التلقي-.

•تعتبرون من أكثر النقاد العرب الذين تناولوا قصيدة النثر العربية بالدرس والبحث، خاصة في ما يتعلق بالإيقاع ،إلي أي مدى – برأيكم- استطاعت هذه القصيدة أن تنتزع لها مكاناً لدى المتلقي العربي المجبول على الإيقاع؟

الصكر: في أحدث كتاب مترجم عن الفرنسية حول







قصيدة النثر يقر مؤلفه ميشيل ساندرا بأن قصيدة النثر تثير أسئلة مخيفة لا لأنها تريد إلغاء التناقض القديم بين الشعر والنثر فحسب ، بل لأنها ترغم النظرية الشعرية على البحث عن طبيعة اللغة الشعرية ذاتها.

وإذا كان هذا الخوف والقلق يثار في مكان كفرنسا شهد ولادة قصيدة النثر قبل قرنين تقريباً،فان من حق المتلقي العربي أن يتردد في قبولها نوعاً شعريا، وهو أي المتلقي قد تكوّن ونشأ في ظل مفاهيم راسخة وشعرية قوية ونماذج للشعر استقرت في أفق تلقيه واستقرت دون تعديل لعدة قرون.

لكن ذلك ليس رهانا نهائياً ، فالمتلقي هو المستودع النوعي الذي تحتفظ الأنواع والأجناس الأدبية داخله أو عبره بهيئاتها وأشكالها، وتدافع عن وجودها بالأعراف التي تستقر في تصوّر المتلقي لها.

إن جوهر ما قامت عليه شعرية قصيدة النثر ونظامها الفني –ومنه إيقاعها-هو تقريب المتناقضات، والبحث عن الشعر خارج تسمياته المألوفة ،وهي بذلك لا تنفي الشعر أو تُهينه كما يشاع في الحِجاج أحيانا، بل هي تنتصر للشعر عبر توسيع وجوده وكينونته وجَلبه من مناطق قصيّة تبدو بعيدة عنه أو غريبة في المفهوم الشائع للشعر، والمتكون على وفق ذائقة قديمة.

هذا الأمر حفزني للبحث عن إيقاعات بديلة تعطي قصيدة النثر موسيقاها الشعرية الخاصة وتخلق (الأثر) الذي تخلقه الأوزان والمستلزمات الموسيقية التقليدية.

هنا وجدت في السرد مثلا تعويضًا ايقاعياً يُغني القصيدة ويجلب لها موارد شعرية هائلة، أفلح في استثمارها جيل الحداثة الشعرية العربية.المتلقي إذن جسدٌ تدافع الأنواع من خلاله عن وجودها وهذا ما يعلمنا إياه تاريخ الأدب وظهور الأنواع الجديدة، فالمتلقي والمبدع نفسه يرفضها ويخوّنها ويسّفهها، لكنها-وهذا ما حصل لشعر الرواد المعروف بالشعر الحر-سوف تُقبَل وتدخل في ذخيرة قراءة القارئ من بعد.

وأحسب أن الترجمة –التي توصل الشعر لنا وتدعونا لقراءته خارج الاشتراطات الوزنية والنظام البيتي-ساهمت في جعل المتلقي يعاين تجربة قصيدة النثر بفضول.وهي حالة تنقله من بعد الى القبول.غير متناسين أن النماذج المنسوبة إلى- والمحسوبة على-قصيدة النثر لا تخلو من كثير من الفهاهة والركة والإدعاء والرطانة وسوء فهم وظيفة النثر في القصيدة .وهو أمر يصاحب الجديد والمستحدث دوماً،وفي شتى الأنواع.وذلك يضيف مبرراً لضيق المتلقي وتردده.

• تقولون " إن جوهر ما قامت عليه شعرية قصيدة النثر ونظامها الفني – ومنه إيقاعها- هو تقريب المتناقضات ،والبحث عن الشعر خارج تسمياته المألوفه ..".إذن فهذا الشكل من الكتابة مازال يحاول افتكاك موقعه رغم مرور عقود على بداياته العربية ؟

الصكر: العقود التي تشير إليها لا تعدّ كثيرة في عمر الأنواع الأدبية والأجناس،وهذا ما يؤكده تاريخ بعض الأجناس كالرواية،والأنواع الشعرية والأشكال كما عرف بالشعر الحرّ مثلاً،فهي لم تلق قبولا واستقراراً في أعرافها وتقاليدها إلاّ بعد عقود. بل ما زال الكثير من الإشكالات المثارة حول الشعر (الحر) قائماً على مستويات شتى: تداولية وأكاديمية ورسمية أحيانا.

الإشكالات الداخلية لقصيدة النثر والتي تخص تخلُّقها ووجودها كالإيقاع واللغة والصلة بالموضوع والسرد ، الى اخره، ستظل مشرعة ومفتوحة .وذلك دليل غنى قصيدة النثر،وانسجامها مع خصائصها الأسلوبية والفكرية،فقصيدة النثر معنية بالأسئلة وإثارة قلق قارئها،انها لا تمنح يقينا،بل هي تقوم على بلبلة يقين قارئها، والبحث عن المغاير والمسكوت عنه.

هل هي نوع شعري مشاكس؟نعم. إنها هدامة بانية في آنٍ واحد ،وذلك أمر أكثر خطورةً من مجرد اقتراحها جمعَ النقيضين معا : الشّعر والنثر.

يرى البعض أن الجيل الجديد من كتّاب قصيدة النثر لم يضيفوا شيئا بقدر ما انساقوا في تيار التقليد لما هو موجود؟

الصكر:الجيل الجديد في الكتابة الشعرية الراهنة هو الجيل الثالث وراثيا وحياتياً اذا ما اعتبرنا جماعة شعر الجيل الأول

وشعراء السبعينيات الجيل الثاني.. لقد تغيرت مياه كثيرة من حولهم. داخليا بانحسار الحماسة والتبشير والنموذج الفرنسي- لدى الجيل الأول. ومحاولة الفكاك من تقليد الرواد النثريين والبحث عن مرجعيات جديدة –لدى الجيل الثاني.

الجيل الجديد يحق لنا تجييل كتّابه على انفراد. لأنهم بدأوا أصلاً دون تجارب وزنية كما هو حال أغلب شعراء الجيلين السابقين ، وصارت لهم مرجعيات لا تقف عند تجارب أدونيس وأنسي الحاج... فقد استجدت أصوات مؤثرة فيهم عربياً. وتعرفوا على شعراء غربيين لم يكونوا مؤثرين في سابقيهم.فضلا عن تراكم التجارب الكتابية وتنوعها. ويحف بذلك كله تبدلات أسلوبية وشكلية .فتجارب الشباب اليوم تتراوح بين القصائد القصيرة والقصيدة الواحدة الطويلة.الى جانب الاستعانه المركزية بالسرد وتقنياته وامكان وجوده في الشعر.وزجّ السيرة الذاتية في القصيدة. والتخفف من المراجع الاستعراضية.هذا كله أعطى للغة الكتابة الجديدة طابعا مشاكساً ومتنوعاً- يوازي اشتباك الحياة العربية ذاتها وآحتدامها في العقود الأخيرة - و نستطيع تقصي ذلك التبدل في الدراسات النقدية – النصّية خاصة.

ذلك لاينفي (التقليد) والإجترار الأسلوبي. والإمتثال للغة براقة أو بنى صورية وتراكيب صادمة موجودة في كثير من تجارب هذا الجيل . تحسّ أحيانا أن ثمة قصيدة واحدة تعاد صياغتها من طرف شعراء متعددين!!!! ولكن ذلك لا يلغي المنجز الذي تعكف عليه أصوات لها حضورها في مشهد الكتابة الشعرية العربية الجديدة.ولا يسمح بوأد التجربة بأي حال.

• بالإضافة لممارستكم للعبة النقدية ، تغازلون الكتابة الشعرية، ماذا عن هذا الجانب الآخر من تجربتكم الإبداعية؟

الصكر: وصفكم هذا(المغازلة) دقيق رغم شاعريته!! فَصِلَتي بكتابة الشعر عِشقيَّة لا زوجية. بمعنى كوني شاعرًا غير مُكرّس – رغم دواويني الثلاثة المنشورة-يهبني حرية الكتابة المزاجية لا الوظيفية.هذا تفسير علاقتي بالشعر.أقرؤه بمحبة تفوق حب كاتبه نفسه أحياناً - وهذه احدى نِعَم وفضائل المناهج الحديثة – وأكتبه كما تُؤدّى الطقوس العشقية -بسرّية ورغبة – ولكني لم أبتعد عن الشعر حتى وأنا على سواحله وشواطئه.أعني أن نقد الشعر يجعلني قريباً منه ولصيقاً بنبضه ومتغيراته.

أكتب أحياناً ما يدفع عن نفسي ألماً يشف .فتكثّفه



القصيدة النثرية.وتجمّع عندي ما أسميته في موقعي الألكتروني (الهبوط الى برج القوس) ويلاحظ القارئ أن القصائد موسمية متباعدة الولادة :غرام لا أنفك عنه كما يبدوا!نشأتُ _كأغلب الكتاب العرب_ على تربية شعرية. لا في كتابي الأول الذي قرأته صغيراً أو الأمثال الموقّعة التي يرددها الوالد ، وأغاني المهد واهات الجنوب في تعب الام وسهرها فحسب.بل في ذائقة جيل الستينيات الذي أنتمي اليه ثقافياً.وهو جيل كان الشعر فنه الأول. وحداثته مختبر الأنتماء للعصر والجيل معاً.وهكذا تتحجم تجربتي الشعرية بانحيازي للتجديد .ثم الأيغال في البحث عن أشكال ممكنة في الشعر .اضافة الى مسمياته المألوفة والمعروفة.و ليس في ما أكتب جديداً عما تألفه الكتابة الشعرية الحديثة اليوم .لذا أخذ النقد بكونه كتابةً استباقية وطامحة ومستقرِئة أغلب جهدي واهتمامي.في الشعر لا أسأل عن طريق أو محطة. فكل شيء محتمل ومتوقع كالزلزال والعشق والسفر الحر .

• تعترفون بمقولة((الكتابة النسوّية)) في ما يرفضها البعض الاخر، ألا ترون أنكم بذلك تكرسون مبدأ التفرقة الجنسية الأدبية ؟ بمعنى آخر أليست الكتابة هي نفسها سواء كانت عند الرجل أو المرأة؟

الصكر:عملي في التدريس بالجامعة دعاني للبحث في الكتابة النسوية العربية – طبيعتها .خصوصياتها.أزماتها .محدّداتها وموانعه. الاكراهات المسلّطة على المرأة بكونها كاتبة ومن نوع اجتماعي مهمّش - هكذا وجدت نفسي أخوض في اطروحات النقد النسوي. وأتملى صورة المرأة في كتاباتها. وحجم اجترارها لما رسخ عنها في المعتقد الجمعي والخطاب الادبي والأجتماعي. المصنوع من طرف ذكور بالمناسة.

نظرياً وتطبيقيًا وجدت ما برّر لي الأعتقاد بوجود كتابة



نسوية ذات امتياز وخصوصية.لا بمعنى المدح بل بالوصف فقط.فلي بدوري اعتراضاتي المنشورة على الخطاب النسوي النقابي خاصة والذي يكرّس العزلة ويمنح امتيازات –لا ميزات أو سمات فنية – لكل كتابة نسوية مهما صغر شأنها، ودون التدقيق في دوافعها وحقيقة التجربة الكامنه وراءها. ودون فرز الأستعراض الجنسي عن الوعي بنوع والدور الأجتماعي المفترض والمتحقق.وفي احدى مؤتمرات الكتابة النسوية – في القاهرة قبل عامين- نوقش التجنيس الكتابي لأبداع المراة وعارَضَته –وهذه مفارقة - أصوات نسوية مشاركة بحجة رفض العزل وطلب المساواة.

ثقافيا تبدو المسألة أبعد من ذلك وأعمق ،وهذه عودة لسؤالك، فثقافياً تعاني المرأة اكراهات مضاعفة تتعقب ملفوظاتها وتحيلها اليها أخلاقياً.كما ان وضعَها أو دورها الأجتماعي تحديداً.يعاني من تهميش دستوري وعائلي وعُرفي وتاريخي وديني. وهاأنت تسمع بالأمس مجلسا نيابياً منتَخباً- في الكويت -يرفض اشراك المرأة حتى في التصويت لا الترشيح! أما وجودها كجسد وذات فلا حاجة للتدليل على تغييبه من الحياة وكذلك مصادرة ارادتها وممارسة العنف والعسف عليها بشتى السبل.وحتى في المستوى اللغوي فالمؤنث هو الضعيف دوماً.والأنوثة هي الضعف والتهمة.

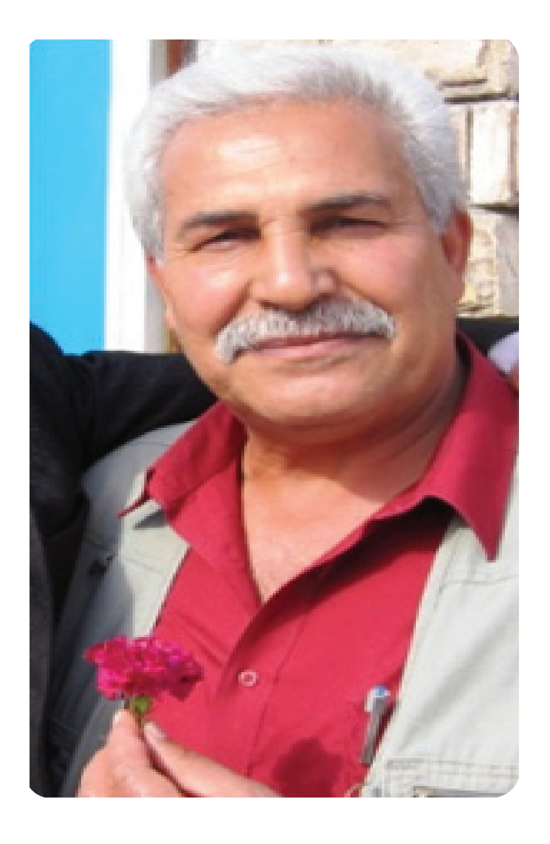
من هنا صرنا نعتقد بأن ما يصدر من ملفوظ أدبي أو فني نسوي هو متأثر بالضرورة بهذه الأكراهات والمحددات القاسية.ما يستلزم قراءته بخصوصية يتيحها النقد النسوي الذي أطمئن لتشخيصاته وأجراءاته محتَرِزاً مرة أخرى بأن تجنيس الكتابة النسوية لا يعني اعطاء المرأة الكاتبة وكتابتها امتيازاً وتفوقاً، بل هو اجراء للمساءَلة والقراءة فقط.وأية قراءة بمقترب نسوي ستكشف اللغة المتخفيَة وراء الخطاب والوعي بالنوع الأجتماعي ودوره-لا التصنيف الجنسي :ذكر /أنثى، وهو مبحث يندرج ضمن النقد الثقافي الحديث الذي يرصد ذلك حتى في كتابات الرجل بوعي أو لا وعي.

• لديكم اهتمام بالمشهد التشكيلي، من خلال عديد الكتابات والمتابعات النقدية، ماذا يمكن أن نعرف عن هذه الأهتمامات؟

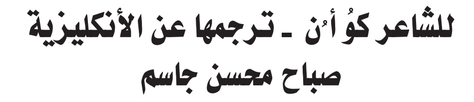
الصكر: قلت لك انني من جيل الستينيات ثقافياً، وهوجيل امتزجت في خلايا دمه ومكوناته السياسة بالأدب والفلسفة والسينما والمسرح والتشكيل والأساطير والاثار..... وفي جو بغداد المفتوح ثقافيا ًأثناء دراستنا الجامعية وبعدها أخذتُ أتابع المعارض والندوات والصحافة التشكيلية، كما أن بغداد تنفرد بين العواصم العربية بنُصبِها وجُدرانياتها وتماثيلها وساحاتها ومتاحفها المتنوعة، وهي تخلق انتباها مبكرا لوجود الفن في جماليات المدينة وحياة أهلها، وذلك شدّني كمشاهد ومتابع أولا ، ثم كان التراث الرافديني القديم سواء بأساطيره أو فنونه مؤثرا اخر، وهكذا نشأت اهتماماتي وتطورت ثم تبلورت خلال عملي في تحرير مجلة(الأقلام) التي يشهد الزملاء والقراء أنها – خلال عملي في ادارة أو رئاسة تحريرها-أولت التشكيل اهتمامًا كبيرًا بالمتابعة والنقد والدراسات واللقاءات وقراءة اللوحات التي تتصدر كل عدد في أغلفته الخارجية والداخلية.

ثم كان لقائي بالفنان الراحل شاكر حسن ال سعيد وندواتنا الاسبوعية في مركز الفنون ببغداد ضمن تجمّع أسميناه(مؤسسة الخطاب الجمالي) وضَمَّ نقاداوفنانين وأدباء، كنا نحرص ال سعيد وأنا على استمرار وتنظيم برنامجه أوائل التسعينيات، ولاحقاً وجدت على مستوى التلقي الجمالي مشكلات مشتركة بين قراءة الشعر وتذوق عمل تشكيلي.فعكفنا على دراستها من هذه الزاوية فضلا عن ان العلاقة الممكنة بين الشعري والتشكيلي ومظاهرها أخذت نصيبًا من اهتمامي.شاركت بهذا الدافع في ندوات تشكيلية-منها عندكم في الحرس بتونس قبل عامين- وفي عمّان بالاردن ومسقط وصنعاء.كما كتبتُ دراسات ومقدمات لمعارض تشكيلية عدة، وجمعت بعض دراساتي تلك في كتاب أتأمل نشره قريباً.

التشكيل والرسم خاصة شعر بلغة ثانية يمنحك مساحة من المتعة الجمالية والاحساس البصري بالجمال بكيفيات متقدمة وراقية وهذا ما يجذبني للفن وللحداثة الفنية البصرية خاصة بما أنها بحث عن جماليات مشَظّاة في المكان والنفس والفضاء في انٍ واحد



من الشعر الكوري المعاصر :
تو- كُل الذي عضه الكلب ، وقصائد أخرى



مطلع أيلول ١٩٣٣ ولد - كوُ أن - (KO Un) في مدينة كونسان ، ضاحية جولا الشمالية لكوريا . تأثر بقراءته الأولى لشعر أحد الشعراء المجذومين فبدأ نزيف الشعر. واجه معاناة فظيعة بكل ما يعنيه الاحتلال من مجازر ومصادرة للحريات فقد شهد وحشية هائلة سيما المراحل المبكرة للاحتلال الياباني لكوريا (١٩١٠-١٩٥٢) وفي ١٩٥٢ انضم إلى البوذية وهو في حالة من اليأس العميق. أسس لصحيفة بوذية في ١٩٥٧ وفي ١٩٦٢ تخلى عن البوذية متحولا إلى العلمانية.

عرف ككاتب عام ١٩٥٨ منذها تجاوزت نتاجاته المائة وخمسين من دواوين في الشعر والرواية والمقالات والمسرح الدرامي والنثر ، ترجم له إلى الكثير من اللغات، الأسبانية، الألمانية، الفرنسية، الإنكليزية، اليابانية والصينية. عمل محاميا للحقوق من اجل المدنية بغرض إعادة توحيد كوريا.عام ١٩٧٤ أصبح الناطق لجمعية الكتاب الحرية العملية .عام ١٩٨٨ أصبح رئيسا للرابطة العامة للفنانين من اجل الديمقراطية. في ١٩٩٢ تسنم موقع رئيس رابطة الكتاب للأدب الوطني ورئيس اللجنة التحضيرية لجمعية أدباء جنوب وشمال كوريا . عمل أستاذا في جامعة بركلي. في عام ٢٠٠٠ دعي كمندوب خاص في لقاء القمة لرؤساء كل من كوريا الجنوبية والشمالية. كما دعي لقراءة أغنيته الجميلة حول السلام في قمة سلام مدعومة من قبل الأمم المتحدة في قاعة جمعية نيويورك العامة.

نتيجة لنشاطاته وآرائه السياسية سحب منه جواز سفره عام ١٩٨٥ . تزوج من سانغ- وها لي ، ولدت له بنتا واستقر في آنسونغ جنوب سيئول من ثم بدأ مواصلا أضخم منجز أدبي له.

منح عدة جوائز أدبية وثقافية منذ عام ١٩٧٤ وحتى الوقت الحاضر. يمتاز شعره بالعالمية والخلود . رشّح اسمُه للمرة السادسة لنيل جائزة نوبل للآداب.

بدأ حياته الأدبية كحداثوي الآ أنه في الفترة ما بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ وبسبب من الضغط على الحريات ، بدأت اهتماماته السياسية تظهر في منجزه الأدبي. واحدة من أهم قصائده في تلك المرحلة " السهام" ، يقول فيها :

متحولون إلى سهام/ ننطلق جميعا ، جسدا وروح/ مخترقين الهواء / ننطلق ، جسدا وروح / لا سبيل للعودة .

سُجن وعذّب عدة مرات بسبب معارضته لسياسة الدكتاتور بارك جنك -هي ، قرر وهو داخل السجن تأليف قصيدة عن كل شخص التقى به في حياته . نشرها في مؤلفه (عشرة آلاف حياة - ٢٠٠٥) . كتب من داخل زنزانته :

هذه الزنزانة الخاصة بالسجن العسكري/ ليست سوى غرفة لمصور معتمة / من دون أي ضوء جعلتني أضحك كأحمق / في مرة كانت تابوتا يحتضن جثة / مرة كانت البحر بكليّته / يا للعجب! / قلة من الناس يبقون أحياءً هنا . - من ديوان قمر السنة الجديدة ترجمة براذر أنتوني- من ديوانه - نزول من جبل - يقول :

أين الجبل الذي نزلت منه توا؟

أين أنا ؟

على أن آلن كنسبيرج يرى فيه :" كوُ أ ون شاعر رائع ، تركيبة من انحدار بوذي متحرر عاطفي سياسي ، ومؤرخ مناصر للطبيعة."

* تو- گل الذي عضّه الكلب

"إم – سَن " فتاةٌ من وادي أوكجونك

و " باك تو- گل" شاب

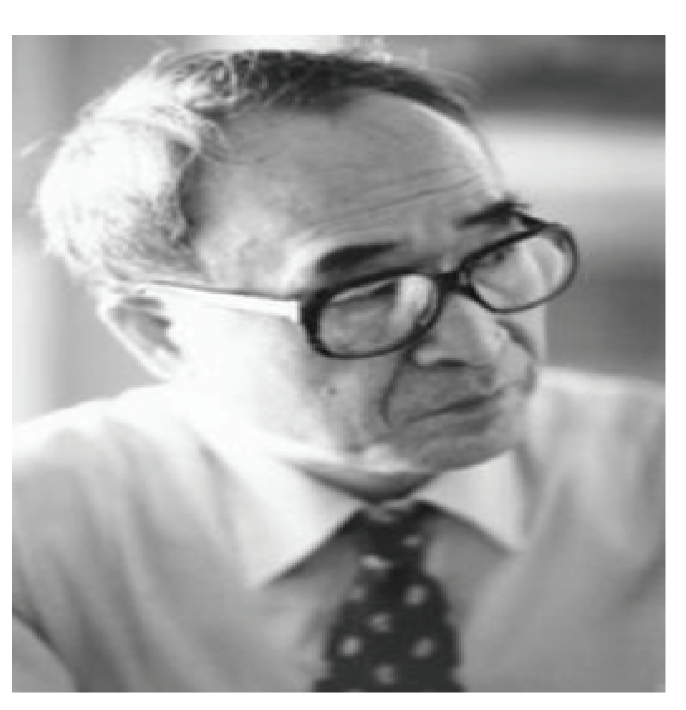
من خارج "ويست گيت".

تحابّا وصارا يتواعدان.

يوما عند منخفض حذو القبور

في أعالي مدفن عائلة "إم – سَن " بالذات

أمسك "تو- گل" بالفتاة "إم – سَن "



الشاعر كوان

وبلمح البصر تعذّر عليهما المقاومة فكانا متلاحمين

من ثم ظن كلب الفتاة "إم – سَن " الذي تبعها

إن سيدته قد هوجمت.

سرعان ما أنشب أنيابه

عميقا في "تو- گل"

حين تماثل فخذ "تو- گل" للشفاء

صار يتباهى " تطلعوا هنا:

انظروا هنا ، يا لعضّة الغرام ! تأملوها"

إلاّ أنه خاتمة المطاف ، امتثالا لأبيها.

تزوجت "إم – سَن " من أبن رئيس مقاطعة هويهون.

فيما شاءت القسمة لـ "تو- گل"

أن يحظ بفتاة ضخمة من كونسان.

الفتاة الضخمة إياها غالبا ما تتعرض للنهش من "تو- گل".

* شراع أبيض

لا أحد بحاجة لهبوب عاصفة ، بالتأكيد !

على أنك أنت أيها الشراع الأبيض عند البحر

تتوق لعاصفة من كل قلبك:

ذلك لأن فقط في العاصفة

يمكنك أن تكون حيّا.

شراع أبيض واحد من المعاناة والشوق،

هناك بعيدا على اليم الأزرق الغامق:

معركتنا!
ليس بمقدوري أن أشيح نظراتي بعيدا.
فبالنسبة للعشب الذي تحت أقدامي
هذه النسمة الخفيفة إن هي الآ عاصفة!

* أين كتبي الجديدة؟

كتبي العشرة آلاف!
رميتها جميعاً
كما أرمي فضلة من شرابي
الشارع مليء بالنفايات فلا خوف من الوحدة
ها أنا أرميك.
كُلّ كُتُبي العشرة آلاف!
لا!
لا! أنا احتج.لكن بيني وبينك
فقد استبدل الصراع بسلام أحمق
لذلك أرميكِ.
الآن، تحت قمر صباحي صبور أخرس
أَنا في طريقِي
أبحث عن كتبي الجديدة
المختلفة عنك أيتها القديمة
أَنا في طريقِي.
أرميك مرارا وتكرارا
أَنا في طريقِي في مكان ما،
أفتش في مكان ما
عن جحيم الحكمة الجديدة
أَنا في طريقِي إليك.

* نجوم لا تحصى ولا تعد

الليل، جد طفولي ، بإشراقة أنجمه العالية.
ظلام مطبق دامس يكافح بكل قوة،
مثل أية حصاة على الأرضِ تتوق
للطيران صوب السماء من ثم
لتضرب كل الدموع في الأسفل هناك.

* ندى الصباح

هذا الانتشاء الذي لا مفر منه .
آه، لرغبتي ،
التي مٍؤابها في قطرة وحيدة من ندى الصباح .

* عود للميناء

حين يعود مركبٌ إلى ميناء
فالنوارس هي
أول من يحييه فتستقبله
كيف اذن يكون الميناء فقط للمغادرة ؟
قبل النوارسِ،
عيون أخرى
تفتش عنه
مرحبة هي الأخرى.
في نظر زوجات البحارة
يفصلهن بحر
عرضه ألف فرسخ
كيف يقتصر الميناء
فقط على المغادرة؟

* فاكهة

تلعب بالشمس المتوهجة
طوال الصيف
تلعب مع الليل الحالك الظلمة
قد خلقت
تلكم الوروك القرمزية عند سياج النسرين البري
واذن! هي ذي تنضج على صوت
الجدجد طيلة الليل بأنشودته الساحرة.

* شحاذان

شحاذان مُنحا طعام عشاء
جلسا يتقاسمانه
فضَوعَ مشعّاً الهلال

عقّب ايفان ام. كراجر حول هذه القصيدة القصيرة جدا:
"أجدها مؤثرة بعمق، ملؤها التعاطف، على ان الشاعر كو أون لا يريد منا ان نتلمس شدة الجوع لدى هذين المتسولين بغاية اطعامهم بل داعيا ان اثنين من البشر هما على قدر من التواصل الأنساني حتى في أقصى ما هم فيه من العوز.هذان المتسولان امسيا معلمين لنا ، هدهما الجوع إلا أنهما يتشاركان في القليل مما لديهما .قدما لنا موقف الإنسان في لحظاته الأكثر يأسا، ولكن الأكثر عمقا."

* Songs for Tomorrow
A collection of poems – Translated by Brother Anthony ١٩٦٠-٢٠٠٢ Ko Un, Green Integer ١٧٠





إزالة الغبش عن سمعة المفترى عليه (دبش)*

سلمان داود محمد

بائع الخرافات
إردعيني بمهارة
واقطعِي سيولة الضوء عن كؤوس رؤاي ،
فِهذا الإطمئنان وغد بملابس فضفاضة
قُدَتْ من حماقات الكسالى ......
لا يلائمني الهدوء
ولا هذه الخدعة المسماة (فرح) ..
أنا من مدن لا تنام إلا تحت تصاوير طغاتها والضحايا ،
ومن أناس حطب – مدد – لكل جهنم في الأرض ....
إردعيني بإتقان
ولا تأخذنكِ الرأفة بآياتي المحروسة بالمسك والحجر الكريم
فأنا إمام حاذق
اسدل على حدائق الفتيان ليل الفتاوى
وهذا الترمل الذي في الآنساتِ
معجزتي الفاخرة ...
مخاتير المدن
هكذا أنت دائماً أيها الجنائني الطريد





عليك مراراً أن تقطع الدروب ،
الدروب المحفوفة بالشواذ وبخورٍ أعمى ومتهتكين
حتى تصل الى وردكَ المهدد غالباً
بأضرحة موتى جدد
وأحياء ماسخة تنتزع الملح من دمعتكَ
وتحتسي الندى وتثمل بالإرجوان ......
.
لقد سكروا الآن ثم ارتحلوا و... غابوا
.
في حين ظلت عفونتهم في فقه الروائح
ساطعة ....

شماتة

عزيزي الوجع
هل تعلم : أن يوم الحساب لا يتقن سوى جدول الضرب ،
وأن (دجلة) هو حاصل جمع دموع الإمهات على بلد ...
وهل تعلم : أن (ربّ الطرُمْبَة) هو الأول في طابور دفع
فواتير المياه ،
وان (الفرات) الذي كان نبيّ الحقول أصبح نفراً مُدمجاً
في البلاط الملكي
يستوفي من ذوي الغرقى أجور الغرق ...
وهل تعلم يا عزيزي أيها الوجع
ان لا مأوى لك إلاي
ولا ملاذ لك إلاي
ولا ازدهار لك إلا من خلالي ..
فهل تعلم يا عزيزي الأليم
أنني سأخونك الآن
وسأعمل بهمّة على تشريدك في مدن السعداء المغفلين
الى الأبد ،
لأني (ويا لشماتتي الكبرى بك)
سأحرمك من الإستيطان بي
وأموت .....

خيانات سعاد

بعد حروب شتى وبضع رصاصات لا تعمل
عدتُ الى البيت ومن عنقي حقيبة تتأرجح – فيها أصابعي
–
وكتابي المفضّل (اللاشيء بين النظرية والتطبيق) ....
طرقتُ على الباب بصوت ملهوف :
يا أهل الدار ..
..
يا دار الأهل ..
..
يا أهل الأهل ..
...
يا دار الدار ..
..
يا اااا أهلي .....
....
عجباً .. لا أحد يشفي عطش النداء ويرد : ها ...
على الرغم من أن الحديقة يافعة الى حد لا ذبول عليه ،
وواجهة المنزل لامعة بشكل لا بأس به ،
والأضواء فائحة بألق خجول ،
وكلبتنا (سعاد) هي نفسها سعاد الكلبةِ ...
كل شيء على حاله .. على حالهِ تماماً ،
بإستثناء شيء جديد .. جديد حقاً وعلى هيئة يافطة تقول
:
هنا (مقر حزب الـ ....) .. المركز العام ....
ها !!!! ....
ابتسمتُ قليلاً مخافة أن يشك بي العابرون
أخرجتُ أصابعي من الحقيبة
صرتُ أتلمس حياتي مثل أعمى في تجاعيد الباب
قرأتُ آثار بساطيل
وخربشات طفولة هاربة
وبقايا حنّاء لنذر قديم
وظل أمل أدار ظهره لعتبة البيت وغاب
فأبتسمتُ كثيراً هذه المرة كي يشك بي العابرون
وأهربُ الى الحرب ثانية
أبحث
في
الملاجيء
عن
صور
.
العائلة ..

ملائكة مغفلون

الرعيّة دجاج موائد لا سكان سموات ..
ربما لهذا السبب
كان كبير رعاة المؤمنين
يتعشّى صقراً كل يوم
ويسكر برحيق تم تحضيره
من حبر لافتات وهدير تصفيق ودمع جريح...

.
ربما لهذا السبب
كانت الأوطان تكذب
والشهداء يصدّقون ...

مخترعو العتمة

يا ربابنة التلفاز والأغنية الفاصلة بين الرماة والقتلى ..
أيها الأتقياء حتى التبختر من كثرة السجود على زهرة خشخاش ..
يا نتاج زنا وأعيان مدن مضاعة ..
أيها المهرة في تسويق نبؤاتكم عبر الشاشات ...
مثل بقايا سدود قديمة أنتم .. ناضحون ،،
فاغلقوا قيح آياتكم رجاءً
لقد
فاضتْ السموات بعد الأراضي
بكل هذه الحشود
من الأمنيات الكسيرة
والدمع الذبيح
.
ومن المقابر ....

وطن ، أو شيء من هذا القبيل

بارع أنتَ في تحوير المعاني ومقدام ..
تتعمّد الخطأ في تدوين أعمارنا في (سجل النفوس)
وقد أصبحنا أطفالاً في سن السبعين من القهر ..
تتوضأ بدموع سباياك في الصلاة على محو اثمك
وتحنّط فراشة الإختلاف بين صفحات قاموس أسمائك الحسنى ..
تأخذكَ العزّة (بالنثر)
حين يتكدس القتلى (عمودياً) على منصّة الإحتفال ..
تطفيء قنديل الإنتباه ببصقة
كي لا نرى لطخة الليل التي في نشيدك
..
لقد مللتُ اذلالكَ
وأراك قد مللتَ ذلي
فتعال .. تعال
لكي
نفترق ....

* تقول المصادر أن (دبش) هذا كان يهودياً عراقياً وأسمه الكامل هو (عزرا ساسون دبش) ودبش معناه العسل في اللغة العبرية - إذ كان مدير ميناء البصرة وكان يقوم بمفرده على أعمال هذا ميناء ويدفع أجور العاملين فيه ...
بعد حادثة (فرهود اليهود) بفترة قصيرة ترك دبش العراق وأستقر في (إسرائيل) وتسلم مسؤولية إدارة ميناء حيفا حتى وفاته في العام ١٩٦٢ ، وبعد أن ترك العراق صار العمال في ميناء البصرة يسألون عن أجورهم ومن سيدفع لهم وكان الجواب دائماً " إقبض من دبش" لأنه رحل ولا أحد سيقوم بما كان يقوم به من دفع الأجور كما هي العادة فيما سبق ...





مجرة الذكريات

فراس طه الصكّر

(١)
بيديَّ هاتين
أشرتُ إلى الليل ،
فاسودّت أصابعي كلُّها..
وبالأصابع ذاتها
أشرتُ إليكِ ،
فاسّاقطتْ قصائدَ بيضاء..
* * * *

(٢)
في الليلِ نفسهِ..
حينما أضحى الندمُ مسافةً للعشق
والعشقُ زمناً للغياب ..
تركتكِ ترحلين ،
كصحراء تعاظمَ سرابُها
فاستحالتْ حكايةً من الوهمِ
والغياب
* * * *

(٣)
في الغياب..
حينما ترحلُ الصورُ ..،
والوجوهُ ..،
والوشايات..
حيث الرمالُ أقربُ ما نستطيعهُ
والمياهُ مجردُ حكايةٍ ..

هناك ،
لن أجدَ مبرراً لنسيانكِ
سوى أنكِ
مجرَّةٌ من الذكريات..
* * * *

(٤)
الآن..
سأمحو الندمَ بأصابع النسيان
ثم سأمحو النسيانَ كذلك ..
سأمحو قبلةً وردية على شفةِ الموت
ثم أمحو الموتَ كذلك..
سأمحو من الصحراءِ ليلةً ماطرة ..،
سأمحو من العمر أقمارَه
ومن أقمارهِ لياليه..
سأمحو كل ليلةٍ لم يشعّ بهاؤك فيها
ثم سأنسى كل هذا ..
سأنسى أنني أمحو ..،
وأنسى أنني نسيت ..
أتعلمين لماذا ؟
ذلك أنكِ
ذكرى تتحدّث ..



انعكاس

*حسن يارتي

أمامها، شيء عصيٌ على الإدراك: في تلكَ المرأة لا تُدركهُ، فرشاة مخنوقة ولوحة غامضة.
مرآة تظهر كل شيء وتخفي الأهم: عقائدها المنهارة...
آمنت طويلا بأن كوب عصير البرتقال الذي تضعه على الطاولة أمامها وتتأمله قد يمنحها لحظات من الهدوء، وينسيها جزءا من همومها، لذلك صارت تزيد عدد الأكواب يوما بعد يوم وتنقص عدد ملاعق السكر كأنها تقايض مذاق البرتقال المر بلحظات سكينة.
آمنت بقوة بأن الأقدار لا تظهر إلا في نهاية المطاف لتعصف بكل ما بنيناه ذات يوم وتمتص كل أمل تمسكنا به حتى آخر رمق.
آمنت أيضا بأن أكبر خطيئة قد يرتكبها المرء هو أن ينحت طريق النجاح دون أن ينتظر الفشل أو ينحت له منعرجا في وسط الطريق...كانت تدرك ذلك جيدا، وإن أبدت العكس.
لوحة الغلام التعيس على الجدار خلفها وعلى الجدار المقابل لملامحها البائسة مرآة طويلة معلقة في غير مكانها.
على الطاولة انتشرت بعض الصور حول كوب العصير وبعيدا عنه قليلا ديوان بال من كثرة ما قلبت صفحاته بأصابعها ومسحت أبياته بعينيها. ديوان تحرص على وضع زهرة بين الصفحتين اللتين وصلت إليهما في القراءة...
هي تتأمل الزهرة بحنين يشي بحزن يطل من عينيها كلما نظرت إلى انعكاسها في المرآة المعلقة أمامها. أكبر خطأ أكبر خطأ قد يرتكبه المرء هو وضع المرايا في البيت، ذلك أن انعكاسها يكشف أخطاءنا ويفضح ضعفنا، فلا تمر الزلات مرور الكرام.
على طريقة العرافات لتنشر صور رجال مرتبة في صفوف على طاولتها محاولةِ فهم الترتيب الأنسب ليكتمل شريط الذاكرة.
أقبح ما في الذكريات أنها لا تغتالنا إلا في دقائق ضعفنا لتزيدنا ألما ويأسا.
أتحاول التخلص ممّا بقي عالقا بذاكرتها؟ أم تحاول استرجاع تلك اللحظات التي شكلت ذكرياتها؟ أحيانا، يعتاد المرء الألم حتى يُدمنه.
بعثرت الصور من جديد وراحت تحرك يديها في كل الاتجاهات كأنما تبحثُ عن شيء ضائعٍ. ربما يكون صورة سقطت منها سهوا. فلامست يدها كوب العصير، فانسكب محتواه على الطاولة ولطّخ كل الصور.
رفعت رأسها لتقابل المرآة المعلّقة أمامها. تأملت انعكاسها عليها ثم ارتسمت على محياها ابتسامةٌ ساخرة...
الآن فقط، انهار جدار صمتها وظهرت على حقيقتها ورُفع فجأة القناع الذي كان يخفي وجهها.
جل ما كانت تفكر فيه هو الخداع وراء الخداع. الكذب وراء الكذب لتصطاد الفرائس تلو الفرائس.
لا تحتفظ ذاكرتها سوى بجراح من غدرت بهم وبملامح حزنهم وبعض أوجاعهم...
زهرة هو اسم الجالسة أمام المرآة...
وزهرة بين دفتي الكتاب الذي ينتظر القراءة...
وزهرة عُمرٍ يضيع دقيقة بعد دقيقة في انتظار ضحايا ضائعين... قاص وروائي مغربي*



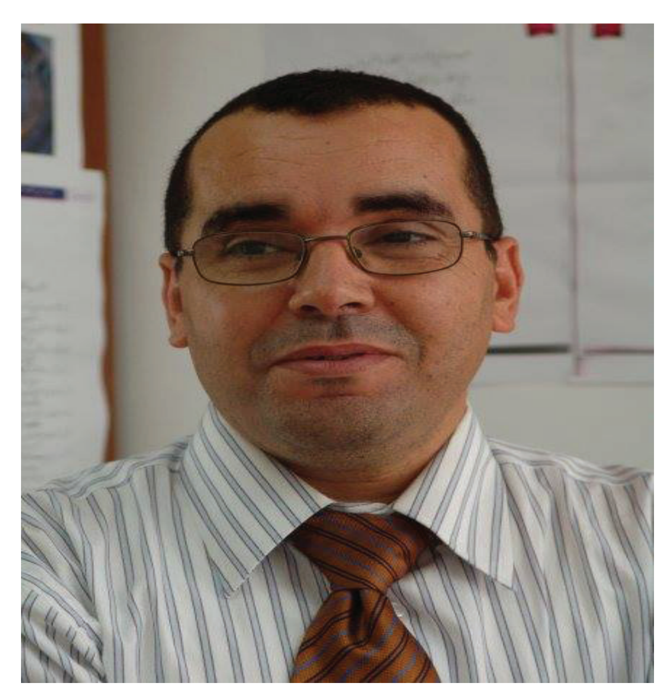
مقاربة نصية

قناع الصانع وتماهيات الشخوص

في تجربة يوسف سلمان بن يوسف الروائية

عادل بلكحلة
أستاذ علم الاجتماع في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
تونس

إن سليمان بن يوسف، كاتب وصحفي ، أصدر ثلاث روايات ذات طابع سيري. نحاول من خلالها أن نثبت أن العمل الروائي"هو "بحث متدهور عن قيم أصيلة في عالم متدهور"(١)وخاصة في وجهه السيري؟. ١ سامح / زهير/ سمير: ثلاثتهم يبدؤون بحرف همس(س) و(ز)،وهما حرفا لطف وتودد، تماما كسليمان،وثلاثتهم يكونون مثلثا ،لعله،"سليمان بن يوسف" يريد أن يكون زهيرا ،من زمن زهير بن أبي سليمان، أديبا مثقفا ،يمشي على جمر التناقضات ويجرؤ على قول الحق في قالب جمالي ،يريد أن يكون زهرا صغيرا ،إلى جانب الدفلى ،ورغم القمامات . يردي أن يكون زهير بن أبي سلمى مادحا للنبي ،بانت سعاد فقلبي اليوم متبول.. يقولها بلغته الحديثة ،نادما مستغفرا كما فعل زهير الأول، ممنيا النفس بأجمل الأمنيات، زيارة النبي: حالما أعلن حلمي حالما أحنو علي عاشقا أرنو لصحبي أهمس همس النجي أسطر روحي قصيدا أعلن صمتي علي ليتني من قلبي أحيا أمتط، أمضي إلي أرسل شوقي سلاما (١)غولدمان (لوسيان) ،علم اجتماع الرواية،دار الحداثة بيروت،١٩٧٧،ص ٨٢. تعتليها مقلتي أرفع من قلبي شوقا من أعماق خافقي يعلن حبا شفيفا للرسول العربي أحلم أحيا ب"سنة" أقتدي..مثل"علي" ألتقي نورك بدرا يهدي سيري الدنيوي من فؤادي أحيا فيها قبسة النور البهي إنني أرجو بمن يفتديه كل حي أحيا لأحمد صدقا كل ما في .وفي هذا حلمي يا صحابي حبه يسكن في هذي روحي تفتديه هذا قلبي في يدي هل أراني في الجنان بالحبيب ألتقي؟ سعد قلبي إن رآه عند الحوض الكوثري هاك روحي فاتخذني خادما أو بعض شيء أسأل الله القدير يسدل العفو علي ويناديني الضياء أقتفي الخطو السوي أرتقي درب الفلاح ذاك ما سواه لي ثم يهديني لقاءا بالشفيع..سرمدي هكذا حلمي: أراني راجيا.. ألقى



الروائي التونسي يوسف بن سلمان

النبي.. (عبير الدفلى ص١٥٨) أما "السمير"فهو الوجه الصحافي والإذاعي في صاحبنا،مسامرا الآخرين "على أجنحة الأمل" أو على صفحات الجرائد،ومصارعا وحيدي القرن بأنفه وصبره وصدقه(١) ما الذي ساهم في صنع "الزهير"أو "السمير" كان"الزهير" الصغير "يهرول إلى مكتبة المهيري يستطلع فيها القصص الجديدة.. عبيد العصا..عنز قيسون..يتحول إلى مكتبة بوكسرى المجاورة للسوق البلدي ،تطالعه مجلات وجرائد بسطت على منضدة خارج المكتبة ،حافين بها رجال يقرون ما تيسر من عناوين دون أن يجرؤ ، أحدهم على اقتناء نسخة"(أهواك،ص١٦) ثم يمر إلى غير الشكلي:"أمام الجامع شاهد كتبا مبسوطة على الأرض،للبيع أو وتجمع حولها بعض المتطلعين للكتب الدينية،قرأ من عناوينها : الأذكار"،"الكبائر"،"رياض الصالحين"

الأربعون النووية عذراء ١ تضمين لرواية "أمتاز عليك بأنفي" ،أو سمير والكركدن " ٢ تكاد لا تمر صفحة من رواياته دون تضمين نص ديني. جاكرتا"،"ليالي تركستان"(١) "حوار مع صديقي الملحد"(٢) وفي أسلوبه الروائي الكثير من أسلوب نجيب الكيلاني،وفي احتجاجه الكثير من احتجاجية مصطفى محمود،أما تناصه مع القرآن والحديث النبوي فتتحول آثار النووي لرياضة وأربعينه. ولا يعدم تأثير هاشم الرفاعي إذ عارض رثاءه نفسه أمام أبيه"أبتاه ماذا قد يخط بناني ،والحبل والجلاد ينتظراني،برثاء أبيه"أبتاه ماذا قد يخط بناني وقد مضت بعد الرحيل ثمان" (أمتاز عليك بأنفي،ص٩٨)مما صنع "السمير" متابعته الطفولية واليافعية والشبابية للبرامج التلفزيونية التونسية"سرح قليلا مستذكرا مشاهد الحلقة الأخيرة من مسلسل" إني راحلة" الذي بثته التلفزة في الليلة الماضية،وشغل الناس وأطرد النعاس من عيونهم ،كما فعلت قبله حلقات "السمان والخريف" و"حتى نلتقي"..'أهواك،ص٣١) استمع إلى الأغاني التي تنبث في كل مكان بحلق الوادي ،من الراديو،بالمنزل،من نوافذ المنازل،من الحوانيت والأسواق التي يمر أمامها"سمع في طريق العودة أغنية تونسية للمطربة صليحة مترنمة ب"ساق نجعك ساق" أحس أنها ترافقه راسمة أبعادا من ملحمته الموشحة "(أهواك ،ص ٣٥) "كانت فيروز تشدو ب"سنرجع يوما إلى حينا"(أهواك ص ٣٦) "ينساب صوت سيد مكاوي منبعثا من مذياع أحد المقاهي معلنا "الأرض بتتكلم عربي"(أهواك،ص ٤٣) "قاطعه ثان ..إنها....بنت العكري (عينيه حرقو حصيدة وثلثين من الخلق ماتوا)(م س ص ٤٣) "لينضاف أكثر الجانب البدوي في ذوق " السمير" القادم " سمع الشبان خلف المرآة يرددون بنزق مقاطع من أغنية للشيخ إمام البقرة تنادي..حاحا ..وتقول يا ولادي) انتابه شجن لمآل أغنية الشيخ الذي ظلم مرتين"(م س ،ص ٤٧)اكتفى ب"للصبر حدود" لأم كلثوم(م س ، ص٤٧)" تعود النوارس حتى بعد غربتها"(م س ،ص ٥٦) في إشارة لعشاق الوطن الملتزمين."أهواك واتمنى لو أنساك "انبعث النغم الحزين من بوق السيارة "صحيح أن سامح قريب من الشيخ إمام "أحس أن أغانيه قريبة منه ،هو يحلم أن ينجح في كتاباته من حين توفق إمام في معالجة قضايا مجتمعه وأهله ووطنه..ردد في قرارة نفسه: "هكذا يمكن أن يخدم المثقف الناس في عصره،فيكون معهم،وإن ضل عزفه المنفرد طريق السائد،وارتفعت كلمته ،وتحجرت ١ روايتان لنجيب الكيلاني ،المصري ٢ لمصطفى محمود،المصري. أغانيه،واجتهدت كان الذوق العام في حبس الصوت وكتم الأنفاس(عبير الدفلى،ص ١١٤) "كانت كلمات أغانيه بسيطة ولكنها كانت تهجم على الوعي،كانت نبرة صوته هادرة،ولكنها كانت تلامس شغاف القلب،كانت نغماته واضحة بليغة وقوية،معنى ومغنى "أصلي عالنبي قبل البداية"ن"أبوح يا أبوح"،"هم

مي نواحنا مين"،غيفارا مات"،"دور يا كلام على كيفك دور"،"دلي الشكارة"،"يافلسطينية"،"أتوب ازاي وانا أيوب"،"سالمة ياسلامة""اصحي يا مصر"..."

(م س ،ص ١١٥) وصحيح أننا نجد بين الصفحات صدى لأبي الجود(محمد منذر سرميني) "رباه إني غارق في ذنوبي وسبيل عفوك غاية المطلوب" (أهواك ،ص ٩٨) لكن سلطان عبد الحليم شبانة (عبد الحليم حافظ) أقوى على قلب مثلثنا،فلما غير سائق سيارة مهرجان الكراكة الشريط الذي بدأ بأغنية عبد الحليم "أهواك" ليضع أغنية لأم كلثوم ،أعلن زهير "أن صوت عبد الحليم أكثر إيناسا وشدا للناس وتأثيرا في السامع..اختصما وقد اهتديا إلى حل وسط ولجآ إلى صوت وردة"(أهواك،ص٦٧) ومرة أخرى انتهى إلى أسماع سامح من إحدى محطات الإذاعة نغم عبد الحليم"حاول تفتكرني" وعندما ردد"سافر من غير وداع فات في قلبي جراحو" زارت سامح كآبة مرة وسكن قلبه حزن رهيب ،وقد أحيت الأغنية جرح الفاجعة الذي لم يندمل ،وذكر الصديق سمير الذي رحل صغيرا قبل عامين ،ومات غرقا وقد تجمد أسفل في عمق البحر عندما غاص يريد سحب شبكة الصيد التي علقت ببعض الحجارة"(عبير الدفلى،ص ٤٨) ويكفي أن عنوان الرواية"أهواك" هو عنوان أغنية شهيرة لعبد الحليم.وقد تمرن سامح على آلة العود حتى دعاه أبوه ب"خميس ترنان"وفي ذلك تحفيز على تحصيل الذوق الموسيقي،وكثيرا ما سمعه ينادي:"لم أسمع نقرات الترنان،هل هو في الطابق العلوي يذاكر دروسه ؟"(عبير الدفلى،ص ٤١) ولما يعييه تعديل الأوتار(١) يتنهد ويضع بالمسجل شريط "حاول تفتكرني" لصاحبه عبد الحليم ،وهو أحسن رفيق لإعداد امتحان البكالوريا (عبير الدفلى،ص ٤١) ولكن شدو زميلته سنية "بأعلى صوتها بمواويل عبد الحليم وأغانيه"جعله" لا يعيرها اهتماما"منذئذ إذ اعتبر ذلك سوء أدب(عبير الدفلى،ص ٥٠) إذ لا تكفي الأغنية الجميلة ليكون مؤديها ذا مكانة لديه،بل لا بد من شروط أخلاقية قبل كل شيء ،وقد توطدت علاقة سامح بجمال الصحافي"بحبهما الراسخ لأغاني العندليب"(عبير الدفلى،ص ٧٧) ١ ٢- التنشئة التدينية لدى أعلام سليمان بن يوسف: زهير كان محظوظا ،صحيح أن أباه لم يلقنه الممارسات التدينية،نظرا لعمله المضني في التعاضدية (أهواك حلق الوادي،ص ١٣) فيعود إلى المنزل وأبناؤه "يغطون في نوم عميق"(أهواك ص ١٣) ولكن رداءة الأحوال الجوية ذات يوم ،جعلت معلم السادسة الإبتدائية يعظ الصغار ب "أهمية تعلم فريضة الصلاة والتهيؤ لها بلزوم ما يلزم من وضوء"(م س ،الصفحة نفسها) ومن حسن حظ "زهير"أن هذا الملم("القلاوي") يدافع عن حق الأطفال في ممارسة الصلاة،إذ"خاصم بعض المصلين الذين نهروا التلاميذ في ميضاة الجامع،حين تزاحموا للظفر بمواقع أمام الحنفيات"(م س ،ص ن) وبذلك" ازداد تعلق زهير بالصلاة،وازداد ثقة وأملا،وسعى بحماس عفوي إلى الجامع"(م س ، صن) ورغم أنه لم يكن محظوظا ،لما أخطأ في تحديد القبلة،وإذ لم يكن أسلوب تقويم الرجل له لطيفا أو مهونا للأمر،فشعر"بالخجل وانصرف فور إطلاق الإمام للسلام(..) دون أن يتمم المعقبات " (م س ،ص ،ن) فبحر البلدة يذكره الله مقصود الصلاة،وموازياته من سماء وشمس وظل،كانت ملاجىء من عدم رضى المصلين عنه" لم يسرح طويلا مستذكرا هفوته الفادحة في الصلاة...أحس أن الزرقة حياة والشمس نور والظل مأوى.طبيعة البلدة البحرية حباها الله بما لم يهب حتى جزيرة الأحلام جربة"" م س ،ص ن) وجزيرة الأحلام هي جزيرة الأجداد ،فخروج زهير من الحمى السكني،ودخوله في الحمى الشاطئي ، يعنيان نسيان الضغط الإجتماعي بالحمى المسجدي. علم الأب الممارسة الجديدة،فلما اكتشف زهير"راكعا يصلي" في ظلام الليل"ابتسم(..) وانتظر فروغ ابنه من صلاته" ليزيد التدعيم الذي بدأ بالإبتسام بواسطة الدعاء"دعا ربه أن يقبل منه الطاعة ويكلل أعماله بالنجاح"(م س،ص ١٤) ويضيف واعظا بالمزح المأثور:"الفريضة يلزمها كيسة عريضة،ومشي وجي بين الصلاة والميضة،وإيذا كان الفكر مهموم والقلب يخمم ،لا تصح لا بالوضوء لا علم المهندس عبد الرحمان المهندس المتقاعد زهيرا كيفية تعديل الأوتار(أهواك،ص ٦٨) بالتيمم"(م س ،الصفحة نفسها) في إشارة إلى أن القبول قبولان:قبول ظاهري وقبول باطني. يحافظ سامح على " أدعية النوم" وعلى النوم المبكر بعد صلاة العشاء،فهو متماه بأبيه القائل له:"ارقد نعاجي واصبح دجاجي،تعيش مالبلاء ناجي"(عبير الدفلى، ص٣٤) وكثيرا ما يختم يومه،قبل النوم يسحب " مصحفه الصغير" من تحت الوسادة "فيقرأ ما تيسر" (عبير الدفلى ،ص٣٧) ويفتح عينيه"وقد استيقظ على صوت أبيه وهو يرتشف قهوته بعد أن فرغ من صلاة الصبح وأعقبها بدعائه لأبنائه"ويرى أباه"تفيض على وجهه ابتسامة هانئة"(عبير الدفلى ،ص ٤٣) يحفزه




أبوه على كل أمر :"لو تنورنا،وتنجح ستكون لك مفاجأة سارة ،الكل يسأل في الحانوت عن تحضيرك للإمتحان(..) استبشر سامح برضى أبيه وبإشراق وجه أمه المستدير"(م س ،ص ٤٤) يدعمه دعاؤه:ط الله يصلح رايك وينجح الممالك"(م س ،ص ٤٤) تحفيز الوالد متنوع :دخل الوالد بابتسامته المعتادة الواثقة،ووضع أمام سامح علبة لبن طازج:"أعلم أنك تحبه كثيرا،جلبته لك خصيصا "فيشكره الإبن ويضيف مأثورا دعائيا:"اللهم بارك لنا في مار زقتنا وزدنا منه"(١) (عبير الدفلى،ص ٨٣) وكثيرا ما ينجح "بدعابته وظرفه في انتزاع بسمة عريضة ارتسمت على وجه سامح" (عبير الدفلى، ص٨٥)منوعا أساليب الخطاب ،من الحكاية إلى المثل إلى الشعر العامي ،إلى مأثورات السلوك الغذائي والأخلاقي والتفاعلي ،هو يتناول الشاي مثلا،فيقول: "التاي نزهة جميع خصايل الدنيا حايزها الأولى السهرية والثانية ينحي التعب والعيا والثالثة للضيف فنطازية فناجين فوق الطاولة راكزها والرابعة يخليه في سورية يتحزم للأملاك ويجهزها"(عبير الدفلى،ص ٨٥) ولكنه يبين سلبياته أيضا من خلال حكاية ،تنتهي برفع البراد رغم سخونته والإلقاء به وتهشيمه على الجدار:"قعدتك قعدة جمل ومنظرك منظر حنش وفيت الفلوس مالجبيرة وباش تدور لي عالدبش" (عبير الدفلى،ص٨٥) ١ تكاد لا تمر صفحة دون تناص لنص قرآني مع نص حديثي أو مثل أو تضمين. يصف سامح حديث والده ب"الممتع" والمكرس لمكارم الأخلاق:"الرزق يأتي من باب واحد،لقد ذكرتني بأحد التجار الذين عملت معهم ،كان شديد الحرص على الإستزادة من المداخيل،كنت أقول له: (يكفي ،بات الرزق،هيا نغلق المحل)،فيرد لعل هناك زبائن قادمين،فأنت لا تعلم حلاوة عمليات البيع في الساعات المتأخرة من الليل)وأنصاع لرغبته،وما هي إلا دقائق حتى تلفظ بعض الحانات المجاورة ندماءها،فيقبل بعضهم على المحل ويعيثون فسادا،وعندما يحاول صاحبنا إخفاء علامات خيبته المرة،أذكره بحلاوة فلوس البيع آخر الليل" ثم يترك ولده ليستعد للصلاة (عبير الدفلى، ص٨٧) يرى سامح أباه "أسدا سار في الأرض يعمل بلا كلل،يزرع البسمات في وجوه من صادفه،يحفظ الأمانات في متجره،ويعمل ثم يعمل،ينقل قوارير الغاز إلأى بيوت الحرفاء لجني بعض المال الإضافي،ويفاخر بأنه لم يأخذ في حياته يوم إجازة ،حتى عشيات الأحد كان يبتاع شيئا من الفلفل الأحمر ليرحيه فيبيعه في المتجر ،لتحصيل



شيء من المال الإضافي الذي يستعين به على مصاريف عائلته ،هو ذلك الفارس.."."هو الأب والمربي والصديق والرفيق" هما شيء واحد"كنتما كل شيء"(١)(عبير الدفلى،ص ١٠٤) خجل المثلث زهير،سامح وسمير يعود إلى حضور الوازع لديه دائما:" بدا له أحد معلميه ،يراقب ما يجري في الخلوة مع يهودية غريبة"(أهواك، ص٩٧) يتذكر زهير "حديث مدرس التربية الدينية ذي الكلام الواثق(١) النافذ للقلوب،الذي يلهج بإيمان العجائز"(٢) (أهواك،ص٢٧) ولقد شجعه أبوه على حفظ القرآن:"أتذكر عندما كنت مجالسا للعم الطاهر ،الذي كان يراجع القرآن في محله الصغير المجاور لبيته،وعدتني حينها بالفوز بجائزة قدرها ٥٠٠ مليم إن أنا اجتهدت وحفظت جزء عم(...) وقد حفظته وشارفت على إنهاء ربع ياسين بمساعدة إمام جامع عمر،الشيخ رجب،ولكنني لا أبتغي مالا،فكلام الله أغلى"(أهواك،ص ١٤) ولكنه يشكو له من سخرية أحد أصدقائه من صلاته:" زاعما ١- بعد سخاء من يوزع عليهم قوارير الغاز يشكل أهراما من القطع النقدية ،يخصص بعضها جوائز تشجيعية لقاء نتائجهم الدراسية"ودعا لهم بالنجاح" (أهواك، ص٣٩) أنه لم يبق من فرص لدخول الجنة سوى بقعتين،سيكونان حتما من نصيب الشيخ عبد الباسط عبد الصمد،والمؤدب الشيخ

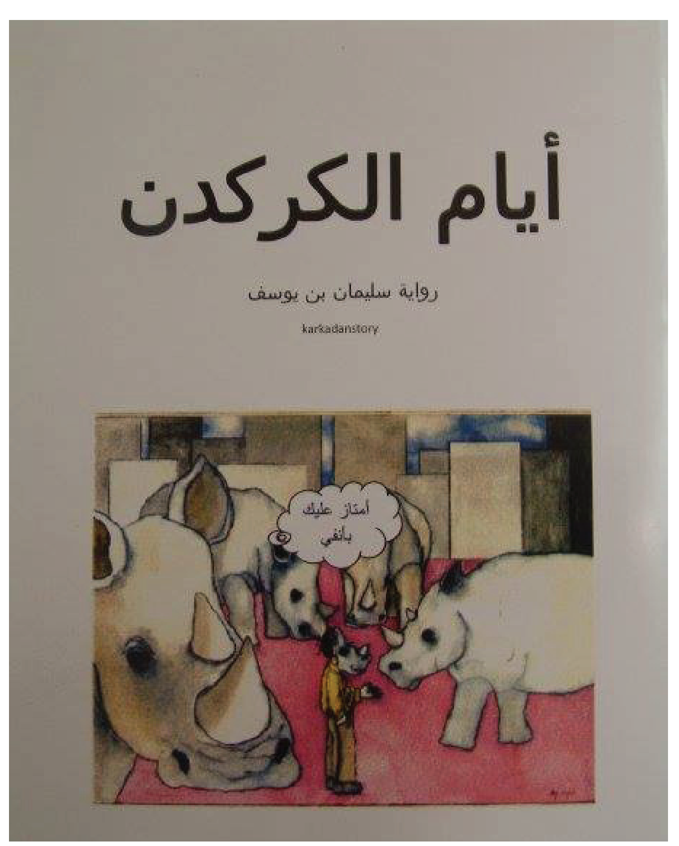
رجب..غفر الله له"(أهواك ص ١٤) ويفتخر زهير بأنه صلى وراء الإمام الشاعر جلال الدين النقاش صاحب"ألا خلدي" الذي ختم خطبة الجمعة ب"اللهم انصر زعيمنا المجاهد الهمام،رمز التضحية والإخلاص والإقدام،وبلغه من غايات النصر كل مرام"(أهواك ص ١٤) ٣- صورة حلق الوادي عند سليمان بن يوسف: النواة المركزية لتمثل حلق الوادي عند سليمان بن يوسف(أو صاحبه زهير) في البحر وتوابعه(الشمس والسماء والظل والشاطىء)(أهواك حلق الوادي،ص١٣) وهذا الفضاء الطبيعي/الإجتماعي يعني نسيان الضغط الإجتماعي ،فزهير تعرض إلى انتقاد غير لطيف ،وإن لم يكن عنيفا لخطإه في القبلة،ترك أثره طويلا قبل الوصول إلى الشاطىء. الشاطىء يعني له الإنفتاح "وأجنحة الأمل" والطفولة:"انتابته رغبة في السير إلأى البحر،قابلته زرقته اللازوردية ،أحس وهو يسير متثاقلا إليه بنوافذ قلبه تنفتح،وروحه تشرع على المدى ،تنفس بعمق ،أحس أنه يستنشق الطفولة،أيام كان يركض هنا ويرحل كالريشة في الأفق البعيد(..) وهذا البحر في نظره مجلى للإلاه:"ذكرته الموجةالسائرة في مده وجزرها بقولة لعمة مسنة كانت تقول(إن البحر يسبح الله مرددا بلا كلل:لا إلاه إلا الله والرجوع لربي"(عبير الدفلى ،ص ١٥٩) حلق الوادي مرتبطة في ذاكرة سليمان بن يوسف بالأب،يستعيد أجواء حلق الوادي زمان،أيام البايات،وخلال مرحلة طويلة كانت تجمع أعدادا كبيرة من الأجانب من المالطيين والإيطاليين واليهود" هذه هي النواة المركزية لحلق الوادي سليمان بن يوسف: البحر ومتمماته أولا،والأب ثانيا ومتمماته التاريخية ثانيا.. ولكن هذا الشاطىء قد يلوث،كما ذكر "سامح" سليمان بظاهرة محمود ،زميله في المعهد الثانوي "تذكر يوم شوهد قرب الشاطئ يرتدي زي سباحة يكشف أكثر مما يغطي،ولما سأله أحد زملائه محتجا عن سر تجرده من كل شيء حتى من رواسب مواقفه الأخلاقية المعلنة أجاب بأنها (جوانب بيولوجية)" يوثق زهير االشاطىء يرى فيه"أجسادا شبه عارية تقبل وتدبر،تتحرك وتتهاوى ١ تماما مثل كلام أبيه. ٢ استعادة هنا لدعاء عمر بن الخطاب. وتقفز في الماء،وتسير بين الرمال والبحر الممتد"(أهواك حلق الوادي، ص١٥) وهو يتمثل حلق الوادي بين ثنائية :جامع سيدي الشريف والشاطىء إجتماعيا،القداسة والمدنس. يخرج زهير يوم الجمعة من المسجد ليجد نفسه أمام الشاطىء إجتماعيا:" حدس أن خيطا رفيعا وهميا يسكن خياله،يفصل بين العالمين..عالم القدس والروح المتسامي الساكن فضاء الجامع ،الحاف بمصليه المصطفين على خط مستقيم،المولين تجاه قبلتهم ،وعالم البحر المضطرب بمصطافين متحررين من كل قيد أو حرج...والمتحركين في غير اتجاه"(أهواك..ص ١٥) إنها نواة مركزية مزدوجة الخط:المستقيم والمضطرب:"نحن في حلق الوادي مزيج متنافر متجانس في آن"(م س ص٩٨) وهنا يجد زهير حله من هذا التناقض الحاد،الرهيب ،وكان حلا مزدوجا أيضا: التكيف من ناحية،خارجيا،والإصطياف وراء قيم الأب والأم باطنيا:" أيقن أن تجاور العالمين في فضاء متلاصق يوحد الناس على اختلاف مذاهبهم وأهوائهم،ويجمعهم ،تستروا أو تعروا،بدءا وانتهاءا في المحراب البشري والحضاري الرهيب"(م س ،ص ن) فهم في النهاية الأمر في سياق إلهي،في مراب،فلن يخرجوا من يد الله،والأهم أنه "لم يهتم كثيرا لطبيعة المفارقات وظاهر التناقضات التي كانت تطبع الحياة في حلق الوادي..لأن الأهم في نظره كان إرضاء والديه وإسعاد أبيه وأمه،والسير في طريق العلم والنجاح"(م س ،ص ١٦) وهو يؤكد انتماءه بالتكرار (والدين""أبيه وأمه" ،"العلم"/"النجاح") خاصة وأن العلم والنجاح الإجتماعي مترادفان في نظر الأب. يعترف زهير،أن "حلق الوادي عاصمة الفرح العالمي ،هذه نكهة الحياة بلا حقد ولا سهد،هي إكسيرها الطافح بالرؤية والرؤيا والأمل.." (م س ،ص ٧٣)، ورصيفها يراه "متنزها لكل العالم"(م س ،ص ٨٠) وهي"تتسع للجميع"(م س ،ص ٧٣) بعضهم يأتي من خارجها ،وكثير منهم عاد من فرنسا يبتغي الحصول على ضخات من أوكسيجين البلد..وكثيرون عاودهم الحنين فجاؤوا ليبروا بقسمهم ،وكثيرون هنا يرابطون منذ سنين يحملون بين جوانحهم أسرار الحكاية،ويحفظون سيرة المكان العجيب ،الذي استطاع أن يأسر القلوب ويجمع الآلاف من الألسن والأديان،على حب أميرتهم الفاتنة..كل شيء يدعو للغبطة هنا..ولكل نصيب ن فرح الزمان المتجدد.."(م س ،ص ٥٥) ولكن،يعود إلى ما يقرر العم يوسف،إلى أنه شاطىء "المراهقين والسياح" هذا الجار المعتد بتمثلات العم يوسف يصد دعوة امرأته له بالنزهة عليه:"اصمتي يا امرأة..لا ينقص إلا أن نجلس كالمراهقين والسياح على ناصية الطريق،في تلك المطاعم التي يرتادها من هب ودب،وتلتهمك العيون،أولم تعلمي أن (القعدة في الأسواق

تفسد الأخلاق) كما يردد العم يوسف..إننا لسنا مثل قطط باردو،ولكن اطمئني،لن أحرمك من السهر ،سآخذك قريبا إلى موقع ممتاز في الحمامات أو المنستير أو طبرقة(١) ،ولكن عندما تنفرج الأمور وتتيسر الأحوال"(م س ،ص ٥٥) هكذا تغدو نواة تمثل زهير لحلق الوادي غير ازدواجية،ذات لون واحد:" هاهي المدينة التي تغنى بها فريد الأطرش،زمان، تتحول في عيني زهير ،إلى سوق،معظم روادها ،مستهترون،متفسخون،ولاهثون وراء الجسد ومنصاعون للوثاته القذرة،هذا يتمدد على فخذ رفيقته التي كشفت للعالم كل شيء..وذاك يعرك ظهر قرينته،بسلامتها،على مرأى الناس،مستعينا بمرهم واق من تداعيات أشعة الشمس ،وهذا يلاحق شظايا امرأة نهشتها العيون،ويستبيح جسدها الجميع بنظراتهم ..وهي بمشيتها ومفاتنها البارزة للعيان،تثير نهمهم وتوقظ الرغبات العارمة،وهؤلاء يتفننون في قنص فريستهم،فتراهم يترامون على الحسناوات العاريات،اللاتي يلفهن حياء غادر،فيصورون لهن أنفسهم عشاقا متيمين "(م س ص ٩١) يقف زهير موقفا صارما من الشط إجتماعيا :" شعور بالبون الشاسع بين ما ينطوي عليه من عشق للحياة وشغف بمفاتنها المغرية،كان يحرضه على رفض فداحة ما دأب عليه المصطافون ،من عيش صاخب ولهو لا حدود له(..) من حوله تأخذ الحياة إيقاعا مختلفا بحيث راحت تلوح للناظر أشبه بالملهى الكبير والمرقص المفتوح للملتاعين من تعب الأيام ،وجموع المراهقين المنضمين حديثا لنادي "مدرسة المشاغبين" (م س ، ص١٠٣) ويفتحنا سليمان على "جرحه الغائر أوغل فيه بعنف"بسبب"مشروبات غير بريئة" تقدمها إحدى المقاهي"على ناصية الطريق" في تماثل هووي مع "ناصبة كاذبة خاطئة" التي "تصلى نارا حامية"(م س ص ١٠٤) إنه يريد حلق الوادي بريئة،أصيلة،رافضا هذا " الخليط العجيب من البشر،يضم أبناء الأرياف والأحياء الشعبية والحضر ،ليرسموا عبر تصرفاتهم سلوكا متنافرا ١ نفس الموقف ونفس الإقتراح قد يتخذهما أصيل الحمامات أو المنستير أو طبرقة. ٢ "عاملة ناصبة،تصلى نارا حامية"سورة الغاشية آية آيتان ٣ و٤،وقوله" يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلْ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ"سورة ق آية ٣٠. ،يعكس الأصول المختلفة التي ينحدرون منها"(م س ، ص ١٠٤) وهنا يؤكد مرة أخرى واجهتها الجهنمية،إذ نقبل الكثرة المتنافرة قاتلة مثل جهنم الآخرة""هل من مزيد" (١) (م س ، ص ١٠٤) يرفض زهير هذه الكثرة الجهنمية متمثلا لها جحافل غزو:" يسرح(..) في واقع المدينة المرتجفة تحت أقدام الغزاة المتلهفين على نيل نصيبهم من كل شيء" (م س ص ١٠٤) :" يركبه الحنق أمام كل هذا الزحف البشري "الياجوجي- الماجوجي" مع ما يحدث من لزوم ما لا يلزم،من جلبة وقذائف ملتهبة من كلام مستورد مما تحت الحزام"(م س ،ص ١٠٤) "أسئلة وأجوبة تلاطمت على صخرات رأسه الطري ،وراح مشتت الذهن ،مأخوذا بالمفارقة الصارخة ما بين حلم هؤلاء بالمدينة الفاضلة ،وبين من يقبلون على الدنيا في المدينة الساحرة،الساهرة يتناولون ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين"(م س ص ١٠٨)إنه يرفض الغزاة:" منطق الحياة يأبى أن يتضوع الغرباء من شذا المسمرة في بلدتهم الهادئة ،ويتركوا فيها بقايا سهرهم ولهوهم الماجن،يأنف بغيرته عليها..وتتأبى هذه المدينة الكامنة فيه من زمن الطفولة صرحا للنبل والطهارة وونبعا للعطاء والحنو والأمومة،شتان بين ابتسامتها الساذجة الرؤوم،وما بين قهقهاتهم الماكرة"(م س ،ص ١٠٨) ٤ - صدمة الشاطىء الإجتماعي وإعادة بناء الحمى البحري. الشاطىء نهارا،هو الشاطىء إجتماعيا،لا كونيا(لا كسموغونيا) شاطىء يرفضه زهير،هو شاطىء "الحزن" وظلم الآخرين(أهواك، ص ٦٦و٦٧):" كلما خرجت للشاطىء نهارا ،صدمت من غزارة اللحوم المعروضة على طول الشريط الأصفر(..) الناس يتحركون بلا عقل ولا منطق"(أهواك، ص ٦٥) بهذه الصدمة الطفولية كان زهير السمير السامح مثقفا قلقا،فهذا ،حلق الوادي الشاطىء الإجتماعي،يخنق حلق وادي الزبيب/الأصل التي رسخها الأب،وهي "الخالة العزيزة"الجربية التي تألف "سامحا وقد استيقظ" على صباح الإنسان" و"لم يجرؤ على مغادرة البيت"(عبير الدفلى، ص ١٣٤) بيت الإنسان كما يراه المثقف سامح،ابن أبويه وبيته لا ابن الشارع والفوضى ،فهو ابن مشروع هو"القرية بهدوئها الحالم ،وصمتها المحرض على التهويم والخيال" ،هي"جنة الأرض" إنه يريد حلق الوادي ،حلق وادي الزبيب ،أومثله ،ومنه يعبق العبير دون دفلى، بل بحي آخر ذي مسكن يرثه من عمه الجربي،ودون قمامات "ملقاة في مدخل كل زقاق تحت وطأة القطط العابثة(..) روائح منفرة (..) ولا تسبب أي ضيق لأهل الحي الذين اعتادوا على عفونة الزبالة ،حتى بعد أن تجمع أيادي المنظف البلدي معظمها،ليتناثر ما تبقى قرب أشجار





الدفلى(..) تنتصب كائنا غريبا يبدو لا مبرر له "(عبير الدفلى ،ص ٢١) إنه يريد امرأة حلق وادي الزبيب كالخالة عزيزة امرأة حكيمة" بعقل ومنطق(عبير الدفلىن ص ١٢٧) إنه يرفض تحويل وادي الزبيب إلى حي دفلى"وقد انسدت الدروب وغلقت الآفاق بأكوام القمامة (..) وضجت البلدة بأزيز محركات الشاحنات " (عبير الدفلى ، ص ١٣٢) لتبقى "بلدة هانئة،تواصل نسق الحياة المعتادة بلا كوابيس"(عبير الدفلى،ص ١٣٤) ذلك وعي سامح المسؤول بوزارة البيئة. شاطىء حلق الوادي ليلا،هو أقرب إلى وادي الزبيب،ولذلك فإننا لا نجد في لوحات كثيرة ترسم سباحة الآخرين في الشاطى نهارا،إلا لوحة وحيدة ترسمه يسبح ولكن في الليل،ودون تفاصيل،بل في جملة:" تراجع زهير إلى الخلف،وكاد يهوي على الصخرة الكبيرة،ثم نزل وابتعد قبل أن يتقدم نحو الماء،وقد قرر أن يستحم ليلا"(أهواك،ص ٥٧) ولكن هذه الوحدة ،مشوبة باختراقات شاطىء النهار ،فتختنق حموية زهير،فهو لا يمتلك فعلا حمى حلق الوادي،فمرة أخرى كان وحيدا"سلك طريق البحر وكانت الليلة مقمرة ،عندما وصل قريبا من المكان الموعود،تناهى إلى مسمعه صوت أنين(..) توقع العثور على شخص مصاب أو رجل مسن(..) ولكنه لمح جسدين متشابكين داخل ثلمة كبيرة..كانت الهمسات تنساب متقطعة من شفاههما المتلاصقة..كانا منخرطين في حركة متشنجة(..) تسمر زهير في مكانه(..) فانسحب في صمت،وأجل زيارته الثانية للسيد عبد الرحمان"(أهواك،ص ٦٨) كانت صدمة من صدمات عديدة حفزت زهيرا لتصنع سمير سامحا:"ود صار خياله صدى لتلك الملحمة الرومنسية المدهشة..لم يصح من صدمة المشهد إلا على صوت شاحنة تسير بسرعة جنونية كادت تدهسه""والليلة دافئة" " ليتمشى جافيا صديقه"(أهواك، ص ٦٥) ولذلك كان يكتفي "مع زمرة من أترابه بمراقبة البحر الذي يمتد في قسمه الأول من رصيف صخري مقابل للميناء إلى حدود قنطرة كازينو،كان يستهويهم منظر البواخر التي تغادر الميناء أو تعبر البحر لتدخله كان المشهد يسحر أنظارهم وهم يتابعون سيرها البطيء الواثق" (أهواك، ص١٨)أو السباحة مع خلانه في " رصيف اعتاد العوم فيه معهم ،علاوة على"مراقبة بعض الصيادين"(أهواك،ص ٧١) من أجل صنع مشهد بحري آخر ،بريئا،وذا عقل ،وإن كانت السباحة في الرصيف خطيرة،نظرا للعمق ونظرا للتلوث ،ولكن عدم عقل الشاطىء كان يقتضي ردا



عاقلا من عدم عقل الرصيف. هذا زهير القلق على مصير حلق الوادي"تنفلت منه آهة مكتومة "(م س ،ص ١٠٤) ،"يغمض عينيه على دوار مذهل..ترتسم أمامه صور البلدة في آخر أيام الصيف ..كانت صورة المدينة قد أبهتت من فرط الركض والسير"حافية القدمين بلا وجهة وبلا عنوان"(م س ،ص ١٠٦) ،منحازة إلى الخط المضطرب مطلقا،وهي المزدوجة الخط،فيصرخ في وجهها ،وهي حبيبته:" تبا،ألهذا خلقنا؟"ضمن"حيرة وجودية عارمة"(م س ، ص١٠٧) وهنا يعزم على الخروج من التكيف المرائي منحازا إلى القيم العائلية الأصيلة في العالم المتدهور(على حد تعبير غلدمان) :" فلتمزق رداء البراءة المزعوم،ولتتخل عن حيادك المخاتل"(م س ، ص١٠٧) وهنا فقط يبرز زهير ،المثقف الشاهد على العصر ،حتى لا يكون ناسكا متعبدا في محراب هاجرا حياة التاريخ،ولا يكون معربدا في حانة،مطالبا بحلق الوادي مدينة فاضلة. إنه يرفض حمى /مومسا:" مدينة تعرض كل أسرارها وتهدي مفاتنها لمن يهتكها ،ممتدحة حسنها وجمالها في غنج ودلال"مطالبا بأصل يحمل الغيرة:" يضرب طوقا منيعا من الإباء ،يصد اللاهثين وراء لحظات مسروقة ،منفلتة من عقال الزمن والحياء"(م س ١٠٩) ولا يهمه إن كان ذلك " تجديفا

ضد التيار" " يبدو سلوكا غريبا"(م س ، ص ١٠٨) فيجند " أبطالا ورموزا" (ص ١٠٧) يجعلهم في "إجماع" ضمن مدينة التناقض ف" يجمع القوم عرى رفض الخلل الصارخ" حول"منضدة بأحد المقاهي" مقهى خيال المثقف الجبار،ليجمعوا من ثمة على " نبذ عفونة الوضع وفساد أخلاق الناس وتبلد ذوقهم،ويرون في ذلك دافعا للتحرك على درب الإصلاح وإعادة بناء ما تصدع من الأساس والجذور" (م س ، ص ١٠٧) تجاوز لمدينة هي " شبح هلامي لا ملامح له"(م س ، ص ١٠٧) خاتمة: يبقى زهير/سمير/سامح "حاملا أملا مبهما عن غد أجمل(..) تخرج فيه الرؤيا من دائرة الإبهام" (م س ، ص ١٠٨) وهنا يغدو المثقف متدخلا في حركة التاريخ ،يتجاوز حمى "الدفلى" إلى حمى مجاور كان من ميراث العم صالح،إذ لا يكفي الدفلى الظاهري وظلاله بحلق الوادي،ليتجاوز صاحبنا خجله نحو الرفض والفعل التاريخي. لقد صنعت"وادي الزبيب"(عبير الدفلى من صفحة ١٥إلى صفحة٤٦) الجربية القواعد الأخلاقية لمثلث سليمان بن يوسف،محورة بذاكرة أبي المثلث والمنزلي للعم صالح،ولكن حلق الوادي بسطت كسموغونيتها على هذا المثلث،بينما صنع شطها أزمة الوعي وقلق المثقف الشاهد.لم يكن هذا الوعي بحثا متدهورا ، بل كان بحثا أصيلا ،إبداعيا - رغم كل تجاذباته التناقضية الإغوائية- عن قيم أصيلة في حمى دفلوي متدهور،فكيف يمكن "لحلق الوادي" أن تصبح "حلق وادي الزبيب" أي واديا بهوية ونعت لا واديا دون هوية؟ ذات بحث أصيل آخر. المرجعية:

١) أمتاز عليك بأنفي،أو سمير والكركدن، د ن،تونس ٢٠٠٨. ٢) أهواك حلق الوادي،د ن ،تونس ٢٠٠٨. ٣) عبير الدفلى، د ن ، تونس ٢٠٠٧.



التجربة الصوفية في ورقة الحلة

صادق الطريحي

قبل الولوج في التجربة الصوفية لـ (ورقة الحلة) ، لابد من الإشارة إلى صيغة الأداء الشعري الذي تمظهر فيه النص ـ القصيدة ، والذي جاء في صيغتين ، الأولى هي صيغة القصيدة الطويلة التي كتب فيها عدد من الشعراء (السياب ، البياتي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، ياسين طه حافظ ، يوسف الصائغ ، ...) وإذا كانت المطولات من بقايا طرافة طول النفس كما يقول المرحوم عبد الجبار عباس ، فان هذه القصائد تعاني من بعض العيوب ، مثل توالي المقاطع التي لا تضيف إلى بناء القصيدة شيئا ، أو تكرس الصور ذات المعنى الواحد ، أو تكرر مقاطع معينة ، كلازمة لها ، وقد لف الغموض بعض هذه القصائد ... لذلك حاول الشعراء استعمال عدة أساليب تعبيرية لمواجهة خطر القصيدة الطويلة ، فاقترب الشاعر مثلا من منجزات الدراما ، فضمن القصيدة حوارا وسردا ، كما وأفاد من تقنيات المسرح مما أدى إلى أن تمسرح بعض هذه القصائد .


جبار الكواز

أما الصيغة الأخرى التي ظهرت فيها القصيدة ـ النص ، فهي صيغة قصيدة المدينة ، التي ظهرت في تجربة الشعر الحر، ومما لاشك فيه ، فقد تأثرت هذه الصيغة بمؤثرات غربية ، إذ ظهرت صور شتى للمدينة(مومس ، امرأة متخلفة ، عاهرة ، امرأة سبية ، مدينة مسحورة ، يوتيبيا ، مدينة مخيفة) حقا كانت هناك تجارب حقيقية وصادقة فنيا إزاء المدينة، لكن الاستخدام المسرف لهذه الصيغة أحالها إلى ركام متشابه من الانفعالات ، وكان الاختلاف فقط في أسماء المدن أو القصائد ، وتجربة البياتي ليست ببعيدة عنا.

ويبدو لي أن تجربة الكواز في (ورقة الحلة) هي إضافة جديدة إلى أساليب الشعرية العربية سلمت من مزالق الصيغتين الشعريتين ، دون أي تأثر بالغرض الشعري العربي في رثاء المدن , كما يتبين من خلال هذا التحليل.

العنوان الكامل للنص هو (البتول ...الإشراق ...الافول ـ ورقة الحلة) يحيلنا العنوان مباشرة إلى إحدى الحقائق العضوية (الولادة أو العذرية ، الحياة أو الشباب ، الهرم أو الموت) وهي حقيقة طبقت بنجاح في تفسير ولادة ونشأة المدن الحضارية ، ثم موتها بوصفها كائنات عضوية . لكن الشعرية التي ظهرت في ورقة جبار الكواز جعلت للمدينة أفقا آخر ، فلم تكن أسماء الفصول تلك سوى مقامات صوفية يفضي أحدها للآخر.

ابتدأ النص ـ القصيدة ، بنبوءة قيام مدينة عظيمة ، وصاحب هذه النبوءة هو رأس المتصوفة الإمام علي ، كرم الله وجهه الذي ((مازال يصلي في مشهد الشمس)) وهذا يعني إن المدينة لم تكن إلا كشفا ((من فك رتاج الرؤيا؟ أصدقه / مسك الخلد فلا درب سواه فسيح / في هذي الريح)) والشاعر لا يرى الماضي من خلال المخلفات المادية (آثار شاخصة ، وثائق) بل من خلال الكشف الذي يراوده إزاء الشيء الماثل أمامه أو في ذهنه ، فباب عشتار ((اصفر لون الظل واسود لون النهار/ من علـّمها الخلود / ومن أوقد في أضرعها الزمان؟)) والشاعر يسمع من تحت (أسد بابل) ((آجرة تبكي ورقيما يغني ، فمتى يقوم الميّتون؟)) أما (مشهد الشمس) فهو ((رؤيا لرفات الشمس وهي تقبل زخات دموع النسوة)) و(المهدية) ... ((أزقة تفضي إلى نشور)) و(سينما الفرات الصيفي) هي ((أحدب نوتردام ينام تحت الجسر القديم)).

ومن علامات الكشف الأخرى ، هي العنوانات التي ظهر من خلالها النص ـ القصيدة ، فالنص يتكون من ثلاثة فصول ـ مقامات ، في تسعة وسبعين عنوانا وردت تنازليا ضمن الفصول ، ولا يمثل العنوان نفسه بقدر ما يمثل المدينة نفسها وبالتالي تساوت القيمة الدلالية للعنوانات أمام المدينة ، فالفقيه والشاعر والمدرس والغريب والخطاط والخمار المعتوه والمؤرخ والحرفي والولي ، كلهم يحاولون الوصول إلى المدينة ـ الراحة ـ السلوى ، ليتخلصوا من الألم ، ويعني هذا الأمر في التصوف تساوي جميع الموجودات في المقام وتبادل الموقع فيما بينها ((ساعة البلدية = ساعة الزلزلة)) في محاولة للوصول إلى المثال الأعلى أو الموجود الأول الذي صدرت عنه هذه الموجودات :

(المدينة الأولياء ، ... ، الشعراء المدينة)

فالمكان هنا يتجاوز مصدره على الدوام ، فيحقق انزياحا شعريا عن طريق وجود رابط زماني هو السارد العليم أو الشاعر الرائي.

ومن علامات الكشف الأخرى ، هي عبارة الاستفهام ((أين هي الآن؟)) التي وردت في النص ست عشرة مرة ، والتي بدت لي كتعويذة سحرية تحمي المدينة ، وفي الوقت نفسه هي ورد أو دعاء يدعو به (المريد) للوصول إلى المدينة وهو يعلم أنه بداخلها ، لذلك ظهر ضمير الفصل بعدة صيغ ((هي ، هما ، هو ، أنا ، أنت ، هم)) أي أن صيغة الاستفهام تجاوزت مدلولها النحوي إلى مدلول آخر. ولاتفوتني الإشارة هنا إلى كثرة عبارات الاستفهام في النص ـ القصيدة ، ((متى يقوم الميتون؟، أين مضى الحراس؟ أين النول؟ من علمني البكاء ؟من سرق التوت؟ أين الدرب ؟ كيف نام الليلة؟ من



علق في مزمار البدوي هلال العيد؟ ...)) لقد وردت عبارات الاستفهام إحدى وتسعين مرة ، ومن المعروف في مسالك التصوف أن كثرة الأسئلة ليست محببة من (المريد) ، لكن المريد هنا يخاطب نفسه في محاولته الوصول إلى المدينة.

ومن العلامات الأخرى في مسيرة الكشف ، هي كثرة التضمينات التي وردت في النص ـ القصيدة ، وهي لـ (حيدر الحلي ، صالح الكواز ، جبار الكواز، أحمد شوقي ، قطري بن الفجاءة ، المتنبي ، مدرس فلسطيني) ولم تكن هذه التضمينات اعتباطية ، أو لمجرد التضمين ، بل جاءت متممة لمسيرة الكشف في النص ـ القصيدة ، ((ما وشوش الكوز إلا من تألمه ـ يشكو إلى النار ما لاقى من النار)) ((فصبرا في مجال الموت صبرا ـ فما نيل الخلود بمستطاع)) .

ومن علامات الكشف الأخرى هي وجود المربعات التي تركت فارغة لتملأ من قبل المريد ـ القارئ ، أو ليفهمها المريد كما تبدو له من خلال تجربته الصوفية ـ الشعرية . غير أن العلامة الأكثر بروزا في النص ـ القصيدة هي تجربة الفناء الصوفي ، وقد تحققت هذه التجربة في (حب المدينة ، النشوة ، زوال الحجب ، غلبة الشهود ، المعرفة)

١ـ (الحب) الحب هو الذي أنشأ المدينة ، والمحبة هي الإرادة في التصوف ، وإرادة (سيف الدولة صدقة الأسدي) هي التي أنشأت المدينة ((كان يرى الشط نزهته في ليلة عرس)) ((هذا أنا أفتح في غيمة قدري تأريخا / ليس لي من هم إلا أن أدحرج ظلالي / حلمي وردة وعزائي مطر)) وهذا الحب حب بريء من الغرض ومنزه عن المنفعة ، والحب هو الذي يجعل ((الحلة عارية كنجمة الصباح)). ويلحظ هنا إن الشاعر يتقمص دور سيف الدولة صدقة وكأنه هو بالذات.

٢ـ (النشوة) يلحظ أن النشوة قد استولت على أشخاص الورقة وأمكنتها وكأنما قد تجلت لهو المدينة وأخبرتهم أنها سوف تحتضن رفاتهم وترفع من ذكرهم بعد موتهم ((احتفل الموتى باللوحات وشاكر مبتسما مات)) وآخر ((احتضن كتاب الله واستغرق في الملكوت ، كيف يموت)) و((في أقصى النهر بيتا يسعى للنور)) أما حسقيل ، الصائغ اليهودي الذي غادر الحلة بلا رجعة ((مازال يتفقد أشبح السوق)) وهناك ألفاظ توحي بالنشوة ((الماء الكوثر ، الماء السلسبيل ، دم السادة الشهداء)) .

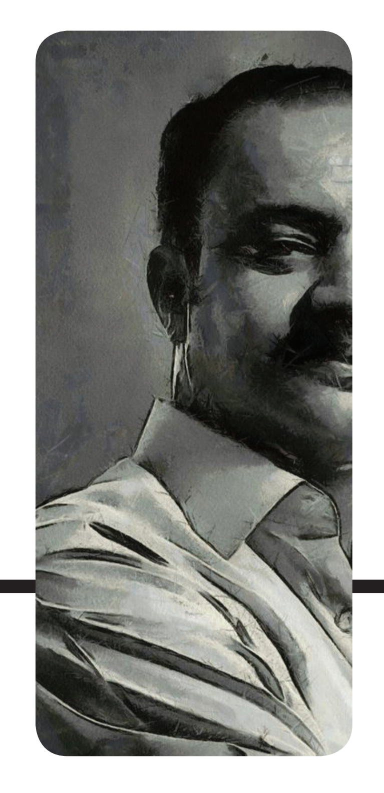
٣ـ (زوال الحجب) إن إسقاط الوسائط بين المريد والمدينة ، يعني أن عملية الوصول قد تمت ، لذلك فقد تحولت الشواهد المادية للمدينة إلى أشياء أخر، وهنا يظهر إنزياح مكاني أيضا ، فـ (حمام وتوت) ((آجره حكاية السعلاة والطف وصرخة الشهيد ، وما تلاه قارئ المنبر في صباح العيد)) و(حمام عمر آغا) ((آجره دماء تسيل حين يرجع الأطفال بالبكاء)) و(لقالق الشط) هي ((ساعات توقيت السوق)) أما (هاشم وتوت) فهو ((راية للحب)).

٤ـ (غلبة الشهود ـ المعرفة) تعني غلبة الشهود أن شعور المريد ذاته قد اختفى نهائيا وفني تماما ، أما المعرفة فهي أعلى درجات الفناء ، وغاية سفر المريد ، والمعرفة الصوفية نداء داخلي يمتلئ به قلب المريد الذي كلاه حبيبه بالولاية فيلبيه ضرورة ، وقد تجلت هذه الدرجة في مقام الأفول ـ الفناء بخاصة ، وفي النص ـ القصيدة ، عموما ((كنت أرى كتبا وأوراقا وعيونا تبكي وهي تئن على دمعات النسوة ، وأصفاطا من بلح وسقط متاع / كنت أرى نفسي بين ضجيج الأنفاس الغرقى وسط هموم الناس)) والحلة ((راية / أوقد العشق سرايا حلم نبوي / كفها أسرج القلب صلاة وهدى خطاها)) والحلة أيضا ((مازلت أراها تفاحة عمري وأنيس ليالي الغربة وضجيج الفرح المتردد في الأنفاس ...)) .إن من الممكن أن نتمثل النص ـ القصيدة في مستويين دلالين تظهر من خلالهما انفعالات الشاعر، المستوى الأول ، يمثل خراب المدينة أو ذاكرة المدينة ، وهو المستوى السطحي ، الظاهر للعيان الذي تتمثل فيه الدلالات كما هي ، طازجة وبريئة. أما المستوى الآخر أو المستوى العميق فهو: الإقامة في هذا الخراب ومن ثم الوصول إلى اللذة المعرفية ـ الشعرية ، نتيجة الإقامة الإختيارية أو الإجبارية في هذا الخراب ، والشاعر لا يملك إلا أن يشكر المدينة على السماح له للتمتع بجمالها والفناء بها ، والشاعر ((مازال هناك / يقرأ توبته في ريح الغفران)) وفي هذا المستوى تمت عملية الانزياح كاملة (انزياح الدلالات ـ الأمكنة ـ الذاكرة ـ الأشخاص ، التضمينات ، الفولكلور) وتضمنت عملية إنتاج الدلالات هذه، عملية اتصال ظاهراتية مع الأشياء ، حين وجدها الشاعر تتحدث (المستوى السطحي) فأصغى إليها (المستوى العميق) .

وكما قال النبي أيوب ((الهم أغثني من البلوى ، وارفع عن كاهلي الألم وخذ بيدي إلى السلوى)).

فهل وصل (الشاعر ـ سيف الدولة ـ المريد ـ القارئ) إلى السلوى ـ المعرفة ... من خلال هذه الورقة ـ التوبة ؟.





الإمساكُ بأحزانِ الناسِ الضائعةِ

شهادة

علي السباعي

شهادة

كَتَبَ شاعرٌ سومريٌ مجهولٌ عِلى لوحٍ عُمْرُهُ أكثرَ من ستةِ آلافِ سنة ، وُجِدَ في أور:- " حياتُنا أقصرُ من فتيلةِ قنديلِ المعبد لِنُعانقَ جديلةَ الشمسِ الطويلةَ/وأحلامَ الناسِ الضائعة/ ونُسافرُ بها إلى الأبدِ "لاشيءَ في الدنيا بدون قولٍ ، ولاشيءَ يعادلُ الكلمةَ لأنها الأصلُ ، ولاشيءَ يُعادلُ جمالَها حين تكونُ إشاريةً، موحيةً، متخفيةَ، وراءَ كُومٍ من القصصِ والحكاياتِ وما خُبِّئَ بين السطورِ ، حتى لا أهرمُ تحت وقعِ أقدامٍ مُسنَّنةٍ ، مستاءةٍ . أيقظتني دفعةً واحدةً على سوادِ يومي :- الكلمةُ الصادقة .

ففزعتُ ، ففزعتُ ، ففزعتُ من قسوةِ السماءِ الرماديةِ الشاسعةِ في حياتِنا ، فتركتُ الضوء ، ضوءها بأناملِهِ الناحلةِ البيضاءِ يُضيءُ عُتمتي الداخليةَ بحزنٍ ساكنٍ كنتُ يقظاً أكتُبُ عن وَجَعي ، كتبتُ أوّلَ قِصّةٍ في حياتي عن وجعِنا العراقيُ ، منذُ كتابتِها وقفتُ صغيراً أتطلّع بعيونٍ مبهورةٍ في أضواءِ هذا الكون وظلماتِهِ .. أيضاً كنتُ مشدوداً إلى مشاعرَ وتيّارات مُختلفةٍ حوليَ تتضاربُ وتتفاعلُ ، وأنا أكادُ أرى . كنتُ أرى لأنني كنتُ أقفُ على تُراثٍ قديمٍ أمُدُّ يَدي إلى نارِ المستقبلِ ، وأكادُ أن اسقُطَ وأنا في مكاني أرى هذا هو :





علي السباعي . وَقفَ منذُ أن كَتَبَ أوّلَ قِصّةٍ قصيرةٍ لهُ ، ومازالَ يُلِحُّ على الكلمةِ مثلُ طارقَ النُحاس يطرقُ كَلَمَتَهُ فتطرقُ أصابعُهُ في الوقتِ نفسِهِ ويحاول أن يكونَ لصوتِهِ انعكاسٌ وان يكونَ لأيقاعاتِهِ تأثيرٌ وصدىً . نحنُ شعبٌ مغلوبٌ على أمرِهِ ، شعبٌ منخورٌ ، نَخَرَتْهُ عصابةٌ ، شعبٌ جعلوه بلا ... ذاتٍ ، هذا واقعُنا ، شعبٌ متهرئٌ ، كيانُهُ متَهرّئٌ ، كُلُّهُ متَهرّئٌ ، شعبٌ مبنيٌّ على السلّبِ ، هذا تاريخهُ أَلَيسَ هذا بكَافٍ بأن يجعلَنا نتعذّبُ ، فنكتبُ ، كتبتُ ، فكتبتُ ، فنُكبتُ ، فكتبتُ ، لأنَّ النوافذ كانتْ كلُّها مغلقةً ، والأسلاكِ المُلتهمةِ قد قضَمَت مّنا الكثير ، ساعَتَها تعلّمتُ كيفَ أقاومُها ، فكان أن قاومتَها بالكتابةِ ، ولعلَّ هذا ما كنتُ أنا أحملهُ درعاً لي : الكتابةُ ، الكتابةُ ذلك الترياقُ الذي لم يستطّع أن يقتلني بل زاد من صلابةِ عودي .

كثيرةٌ هي الأحداثُ التي جَرَتْ وتجري لمجتمعنا ، وهناك شخصياتٌ تعيشُ على هامشِ الحياةِ ، وتمتلكُ خصوصيةً في أفعالِها تبدو شاذّةً في عرفِ الأسوياءِ فكتبتُها لأُنصفَها . في داخلي ألمٌ ، ألمٌ . لكّنه كبيرٌ ، كبيرٌ حتى إنني لا اعرفُ كيف أكتبُه ؟ الكتابةُ تمثّل محورَ حياتي كلّها وجوهرَها ، وأعتقدُ أنَّ الكاتبَ هو : حاملُ مصباحِ ديوجينيس الذي يُنيرُ به عُتمةَ المجتمعِ وإضاءةُ وجوهِ الهامشيّين من أبناءِ هذا الشعبِ ، فكانتْ قصصي دعوةً للتعاطفِ مع المظلومين ومنَحِهَم حرارةَ المشاركةِ في المأساةِ . الآن سأفكُّ عقالَ هذه الروحِ ، روحِ علي السباعي وأتوكّل ، لأنّ هذهِ الجذوةَ أنفقتُ نارَها معي متأجّجةً ولم تخفُتْ ، لذا سأكتُبُ عن : الأعمقِ والأفدحِ في نفسي .

في البدءِ تساءلتُ : إن كنتُ مبدعاً حقاً أم هو مجرّد وهمٍ ؟ تُرى كيفَ سأعيدُ نفسي إلى الحياةِ لو لمْ أكنْ كاتباً ؟ فكان بدون أذنٍ منّي يتربّعُ المنسيّون من أبناءِ شعبي المظلوم على هياكلِ كتاباتي ، ويدخلونَ قصصي بلا وَجَل وكأنهم يمارسون ما أعتادوه في أيامِهِم وساعاتِهم المنسيّةِ كما هم . لكن! كنتُ بكلِّ موّدةٍ أقتنصُ انشغالاتِهم بحياتِهم ، وتأملَهُم لحالِهِم . لكَنَ ! تمُغّني بومضاتِ حياتِهم طالَبتْني بالإشفاقِ عليهمِ مِنهُم ، لأن هؤلاء من مَنَحني فرصةَ احتمالِ الحياة ، طوبى لهم ، لقد تركوني أتلّذذُ بالكتابةِ عن آهاتِهم ، وتدوينِ مراراتِهم ، وصغتُ هواجسُهم بحزنٍ شفيف . لقد كنتُ منهم ، فلهذا لا يؤاخذونني على ما اقترفتُه من محبّةٍ وألفةٍ تجاهَ عصْفِ الحياةِ بهم ، لقد تجشموا عناءَ الامتثالِ لقلمي وأنا - الآنَ - مكبلٌ بمحبتهم . بفرحةٍ غامرةٍ كتبتُ قصّصي كلّها ، إنني انتفضَتُ انتصاراً لكرامتي الجريحةِ ولكبريائي المهدورة ، فلقد حددّتُ الخَلاصَ خلاصيَ الفرديَّ بالكتابة . أن الأدبَ يُعيننا على أن نكونَ بشراً صالحين ، وعلى الاحتفاظِ بإنسانيتِنا ، وقلتُ في نفسي : عَلَيَّ بالمقاومةِ والكتابةِ للذاتِ بدونِ خوفٍ ، وهكذا كتبتُ قصّصي كلَّها التي صَوَّرتُ فيها ما كنتُ اعتقده . أدب المقاومةِ حفاظاً على الحياةِ . أدبٌ غير نفعي ، منقذٌ روحيٌّ للذات ، ولتفادي الاختناقِ وسطَ المجتمع .

كلُّ شيءٍ يبدأ بمأساةٍ ، هكذا بدأتْ حياتي " قصصي " بمأساةٍ ، بمأساةٍ لم تَتَوقّفْ ولم تنتهِ هذه المأساةُ الحياةُ . كتبتُ عن أحداثٍ سودٍ عشناها ، كتاباتٌ مُقلِقَةٌ ، قلقةٌ ، تُعبّرُ عن الحزن . حُزننا ،حزننا العراقيّ ، كتبتُ عن الطريقةِ التي أُحسُّ بها الحياة ، حياتُنا بتناقُضاتِها المستّمرة . كتبتُ عن : عالمٍ كريهٍ ، قذرٍ ، ومرعبٍ قد عشناه .

أننا نفهمُ كلامَ اللغة التي نتكلّمُ بها . لكن ! كيف نبتكرُ كلاماً للغةِ القلبِ العميقة ؟

كلامُ القلبِ كونهُ تجسيداً لمأساةِ الفردِ الذي يقفُ وحيداً في وجهِ التيار . فكانتْ تجربةُ الكتابةِ لا تصلحُ لشيءٍ وأنّها لم تكنْ أبداً طريقةً للعيش ، تلكَ هي تجربتي ولم يَدُرْ ببالي أنّها تقّدمُ أجوبةً عن أسئلةِ الحياةِ الكبيرة . لكنَّ هذه القصص أثبتُّ بها لنفسي أنني موجودٌ . عندما بدأتُ أكبر ، بدأتُ أفكّرُ بألاّ تكونَ لي وظيفةٌ رسميةٌ معيّنةٌ ، كنت أريدُ الأستمرارَ في القراءةِ وأحلامِ اليقظةِ . يقظتي عندما تقرأون قصصي لن تجدوا في هذه النصوصِ أجوبةً كبيرةً ، بل ستجدوَنَ حياةً كبيرةً وأسئلةً أكبرَ ، أسئلةً بلا .... أجوبةٍ .

كان ثباتي كبيراً على محاربةِ العَماءِ و السكونيةِ والموتِ بالكتابةِ ، الكتابةِ الواعيةِ ، والكتابةِ الواعيةِ دفعَتْ بقصصي التي أكتبها إلى النضجِ الأبداعي .

قلت لنفسي :- علي السباعي ، حافظْ على توازنِكَ ، وأحذرْ من أن تكونَ الكتابةُ هيَ الشيءُ الوحيدُ في حياتِك ، فكانتْ هيَ الشيءُ الوحيدُ في حياتي .

تتوالى الأيامُ علينا ، أيامُ هبل و سنينهُ ، يومَ كانَ الزمنُ زمنَ هُبَلَ ولعبتِه ، لنجدَ أنفُسَنا رافضين لكلِّ شيءٍ رغبةً منا أنَّ ذلكَ سيخلصنا في النهايةِ لنرى النورَ أخيراً في حياتنا ، تَحَطَمَ هُبل ، وصرنا نرى :- الدمَ أيضاً بدلَ أن نرى النورَ !!!

ترى هل نستطيعُ أن نرى النورَ في حياتِنا ثانيةً ؟ كتبتُ القصّةَ القصّيرةَ لأُثبت لنفسي أنَّ الحبَّ في العالمِ مازالَ ميّتاً . أن قصصّي تُعتَبرُ حقيقةً موجعةً مُنشّدةً باتجاهِ الهمومِ والمكابدات لأوضحَ للناسِ يوماً ما ، بأنني سأكوَنُ حرّاً ، حرّاً بها ، حرّاً بقصصّي إذا بي خلالَ ما مرَّ من سنينٍ





عجافٍ إنني كنتُ أتعذّبُ بالكلماتِ والقصص ، وبالزمنِ ونفسي ، وكنتُ أسألُ نفسي دائماً وأنا أكتبُ القصة :- ماذا أردتُ القولَ من خلالِ هذه القصّةِ ؟ وبقيَ هذا السؤالُ لي سؤالاً صادماً وفاضحاً بدرجةٍ كبيرةٍ . كنتُ أعرفُ لماذا أكتبُ ولِمَنْ كتبتُ قصصي تلكَ ؟ أمامَ هذا السؤال ترتعدُ فرائصي فَرقاً ، أنّهُ سؤالٌ جبّارٌ . جبّارٌ . رغم أنّهُ سؤالٌ في الكتابةُ ؟ فكانتُ الكتابةُ ببساطةٍ :- هي تجربةٌ ذاتيّةٌ لاكتشافِ العالم .

فإذا لم يكنْ هنالك من غايةٍ للكتابةِ لكانتْ عمليةُ كتابتها مضيعةً للوقتِ ليسَ إلاّ . أذكرُ جيّداً وأنا أكتبُ كنتُ أبكي ، فكانَ بكائِي ، بكاءٌ قاصٌّ ، كان بُكاءً إنسانياً ، أنه انفعالٌ أنسانيٌّ ، أنهُ امتدادٌ لأحزانٍ عراقيةٍ لا تعرفُ الصمتَ ، فبكائي كان نوعاً من المقاومةِ للحياةِ و للعيشِ بكرامةٍ ، ومن الإمساكِ بآخِرِ أمنيةٍ تفاوتَ الزمن في تجسيدِها وضياعِها أيامَ يدِ هُبَل الحديدية .

سأستمرُّ معانقاً الكلماتِ بشكلٍ جنونيٍّ جنوبيٍّ ، فالكلماتُ لازالَتْ ملاذيَ الوحيدَ ، وليسَ بوسْعي التراجعُ ، التراجعُ عَنْ مشروعيَ الأبداعي ، وكيفَ أتراجعُ وقد فتحَتْ لي الكلماتُ أبوابَ أسرارِها كلِّها ؟!!!

لقد منحتني الكلمات عالمها ومنحتني أيضا :- نبوءتها ، نبوءتها النابعة من شغافِ القلب ، الكلمةُ هي :- حياتي ، وقضّيتي ، وخلاصي ، ولأثرِها منحتني الكلمةُ سّرَ اليقظةِ ، اليقظةِ الواعيةِ ، ومكّنتني الكلمةُ من فتحِ محّارةِ الأسرارِ ، والكتابةُ هي :- التواصلُ وكانَ التواصلُ بالنسبةِ لـ (علي السباعي) ولادةً ، وكانت الولادةُ نهوضاً ، ثم فَرَحاً .



(شهادة)
سارد لم يؤرخ لحياته

حميد الربيعي

لا أحد يشاطره خيالاته، فقد اصطنعها من الأوجاع والحنين، هي مركب ، تواكب مع سني حياته ، تكونت تباعا، في كل مرة يضيف صورة، أو تشكيلا ليعيد رسم معالمه. كانت في البدء ارتكازا لمعالم أكثر جمالا ، صور من مدن شتى ، وأفكار مختزنة في أمهات الكتب ، قرأها في تعاقب أيامه ، مرات يستعيرها من معارفه ومرات تأخذه إلى الدار الوطنية ، وفي جميع الحالات كان يلهث من شدة القيظ والجري ، يخرج لسانه عطشا إن وجد ضالته بين دفتي كتاب ، أو لوحة معلقة في جدار أو واجهة مبنى أثري يتدثر النسيان في أزقة بغداد.

عندما دخل الجامعة توسل إليّ عميدها أن ينقله إلى إحدى كليات منطقة الوزيرية أو باب المعظم ، حتى يظل يجري بين المكتبة الوطنية ومكتبة المستنصرية، وعندما يحين وقت القيلولة يذهب إلى كافتريا "الأكاديمية " أو المركز الثقافي البريطاني ، حيث ثلة من الأصدقاء يتبادلون الكتب ويتجادلون بآخر الأفكار..





يومها كان "كافكا" و"مارسيل بروست "و "وليم فوكنر" يروجون لأفكار جديدة في السرد ، وعلى مقربة من هذا كان"دستوفوسكي" و"هنري ميلر" و"هرمان مان" ، وبين كل الشلل يقفز "غارسيا ماركيز" و"الرواد اليابانيون"، وجوه جديدة كالأطفال يرتدون أحلى البزات ويمرحون ويرفضون السكون في مقعد ثابت ..
هو تدرج من الثابت إلى المتحول ومن الغريب إلى ألعجائبي ، ينتقي ما يتفرد به عن الآخرين ويجادل في استنباطات لم تصلها الآراء بعد ،ولم تتداولها الأفواه ، وكان بحثه ما بين السطور هما وشغفا واستدراكا حتى اعتاد الآخرون على الغريب الدائم منه ..
وقتها كان موسى كريدي يعج بمقهى البرلمان بما كان يلائم الخدر في السرد ، كانت مقهى" المعقدين" تطرح رؤيا سكرانة من أوجاع مفاصلها ، وفي الأمسيات كان "يوسف الصائغ" يعزف لوحاته وقصائده في حديقة "اتحاد الأدباء" وليس ببعيد كان نادي الصابئة يستمع إلى "سعدي يوسف" بعدما أعياه التحرير للصفحات الثقافية في طريق الشعب .
في هذا المايسترو الذي يتوزع أيام الأسبوع ويفترش بغداد من شرقها إلى شمالها ، كان ثمة فتى يتدحرج باتجاه الكلمة ، أحيانا لا يسعفه الوقت للمتابعة والقراءة أو المواظبة على دروس الجامعة ، لكنه حتما كان يضع خزينه من الصور والأحلام ، والتي ستصير لاحقا خيالات .
في غفلة من زمن المتطلعين إلى الإنعتاق ، في بلد جبل على الذبح والدم ، خرج عفريت من قمقمه ليطوي بغداد والمقاهي والمنتديات والسكارى تحت فوهة الخراب ، كان الفتى قد نبت فوق جلده بعض الشوك ، فتح جوفه الرخو لمئات الصور والحكايات والكتابات يلصقها عنوة ، ويخبئها بطريقة عجائبية لكي لا ترى إن شق جوفه .. ،
انتثر الأحبة زنابق ورد في الأمصار البعيدة ، كل صاحب ارتكن همه في بلد ، بعضها قريب ، بيد أن أقربها كان ارتهانا لمغامرة حدودية وجوازات سفر مزورة ، دائما كان يحفظ أغنية حتى صارت تعويذة :

(يا فشلة الملهوف ويدور هلة بمحطات)

الأبناء والبنات الذي صار الشاب خالا وعما لهم ، اخبروه أن أمه طوال هجرته كانت تردد هذه الأغنية مئات المرات ، فكلما تنوح عليه وعلى غربته تستحضر تلك الأغنية لحنا وعويلا جديدا ، هو حمل الأغنية في بدء الثمانينيات إلى الكويت ، غلام يافع لم ينشر إلا قصتين أحدهما في (التآخي) والأخرى في (الراصد)، وحاملا في جوفه آلاف الصور، ليعرض نفسه على الصحافة ، الرافديني ذو القامة الطويلة وسليل سومر وبابل ، في داخله بكاء مر على أن يضيع في صخب العالم ، لم يسعفه الوقت كما كان في السابق ، وما دامت لعنة الدم المتفصد سفكا في العراق تضافر جلاوزة النظام ليسلبوه جواز سفره ،
عندما كان في بغداد خيره شرطي اتحاد الأدباء بين مسبة "سعدي يوسف" وبين الاعتقال ، في الكويت خيره القنصل بين عدم مسبة الحاكم وبين احتجاز الجواز ..
إنه ذات العفريت الذي طوى بغداد بفحيحه ألدخاني، ينفثه ثانية عند شواطئ الخليج ليترك ذاك الشاب مشردا بلا هوية في بلاد الرمال .
الصورة نفسها تتكرر ثانية ، أشد بأسا وأمض ألما ؛ عندما وجد نفسه في صيف عام ١٩٩٠ أمام فوهة مدفع العفريت الذي غزا الكويت ليلا .
في تلك اللحظة أيقن إن ما يجري خرافة كبرى ،وإن الوقائع تفرض سطوتها على غلام لا زال غضا، فقرر أن يتخذ الأحلام مأوى له، وأن يفصل هذه الأحلام بما يعادل وطن ، فأخرج من جوفه الرخو كل الصور والحكايات وأعاد نسقها بما يتلاءم مع حاله الجديد.
لقد جلب في رحلاته المكوكية بعض الأمكنة والشوارع والأندية والورود وواجهات المحلات وأتكيت الفنادق ، ورصها مع بعضها ليخلق وطنه الجديد ، كما أخرج من أمهات الكتب عشرات الشخصيات وأسكنهم في وطنه ، إنهم يرطنون بلغات شتى لكنهم كلهم عاشقون ، يملئون الوطن أغان وقصائد ، ويفترشون الأرصفة بلا قيود .
يوم ذاك قرر أن يهجر القصة القصيرة ، ما دامت تضيق عليه فسح العالم ، ويدخل عالم الرواية من بوابته هو، رواية النسق ألعجائبي والسرد ألغرائبي متخيلا الحكايات صورا مجردة من وقائعها ، رابطا وشائجها بخيوط الخيال ..
لم توافه ذائقته الأدبية أن يبحر في مجرته المخترعة ، فقرر دراسة أحوال الخيال وصوره والتقاطها ، وميكانيكية ربطها وإعادة خلقها من جديد ، وكان عليه أن يدرس فسلجة الدماغ والذاكرة وحوافز الجهاز العصبي بما يفرزه من تلقائية ردات الفعل





والشحن العاطفي ، متخذا من أبناء الوطن المصنوع في الذاكرة مادة لهذه الدراسة ، فلم يعد لديه "وليم فوكنر" أستاذ تيار الوعي بل صار أستاذا للنفس وأفعالها .

بهكذا تنقيب وجد إن كل ما في جوفه لا يكون مدرسة جديدة في السرد ، فاتكأ على ابتكار الجديد ، الذي ربما نجد بعض من تفاصيله بهذه المدرسة أو تلك.

الشاب ـ بهذه الطريقة ـ قد تعالى على أوجاع العراق التي ستأتي ، وأيضا تصالح مع الأمه الماضية وعذاباته بفقدان الأهل والأحبة وأنطلق نحو أفق لا تصدمه فيه فوهة مدفع أو شرطي "إتحاد الأدباء" أو فحيح عفريت خارج من قمقم ، كل هؤلاء كانوا قتلة يطلبون دمه ، وعليه أن يحيلهم في سرده ، من المباشرة إلى تداعيات الخيالات التي أعادت تكوينهم بشكل مغاير .

لقد تحرر من الخوف والموت المتربص في الأزقة وعاد راويا منسجما مع ذاته ، ينتقي من وقائع الحياة غرابتها ، معيدا تشكيلها وفق خيال بسعة العالم ، وبقي الوطن الحلم ، وطن الخيالات مرتعا لا ينضب لصور طافحة بالجمال والبهجة .

لقد عاد "يوسف الصائغ" يلحن قصائده ويغنيها أمام القصر الأبيض، أيام اعتقاله فيه ، وعاد "فاضل العزاوي" يصنع مخلوقات جميلة ، تبني حياة أشهى ، وعادت مقاهي بغداد ليست خربة تنعق الغربان فيها ، بل صرن راقصات يجمعن التبرعات لمشلولي الحروب والخراب ، حتى بغداد التي صلب الحلاج على أبوابها صارت تلملم أجزاؤه وتقدم عشقه وشائج وصل ..

في تلك المرحلة راجع روايته الاولى المنشورة في عدن (سفر الثعابين) ؛ فوجد بعض الصور مبتكرة فيها ، لكنها غير مكرسة بما يضمن أفق عالم مترفع على الأوجاع ، ومحيلا الآلام إلى صور جميلة ، عندها أعاد مراجعة منهاجه منطلقا من رؤياه التالية :

ـ مخيلة الروائي .
ـ خلق البديل التجريدي .
ـ طبع التجريدي على واقع مفترض .
ـ إيجاد الصور الملائمة إلى المجرد والواقع المحكي .
ـ الدلالات .

مادام الخيال هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك الإنسان ، فإنه يحلل ويعيد ويخلق ويناضل ليخلع على الأشياء وضعا مثاليا يوحد بينها .

وهو ما يسعى إليه العمل الإبداعي ، لا بتمثل الأفكار الرائجة في واقع الحياة اليومية أو ما تمثل في بعض مظاهرها من حركة المجتمع في هيأتها الجماعية أو الفردية ، بقدر ما تمثل من قيمة مغروسة في البناء السردي و صورها التي تضبط حركة الشخوص.

أن تشرب وتشبع الشخصيات بالحدث ، مهما كان جزئيا أو كليا للدلالة على تمنطق الأفكار بشكل سلوك وخطوط ، تحرك وتقود النص الإبداعي ، وثمة الكثير من الرؤى التي تزخر بها حياة مجتمعاتنا الشرقية ؛ بدءا من الأساطير ومرورا بالموروث ووصولا إلى الحيلة العصرية لهي منطلقات تخلق قناعات ورؤيا ، ممكن تمثلها بما تمتلك من أدوات في الحياة العامة .

التصالح مع الذات والإخلاص للعملية الإبداعية كان العنوان الرئيسي لهذه المرحلة ، فكان لابد من العودة ، بعدما تخلف الخوف مدفونا في مدن الشتات .

العودة بعد ثلاثين سنة اغتراب تعني بالدرجة الأولى الاحتكاك بين ما تبقى من ركام أعوام الدم وبين الرؤيا التي تكونت ونضجت ، وأيضا العودة تعني الإطلالة من جديد على واقع السرد ، الذي بدأ يتشكل عقب التغيير في ٢٠٠٣ .

مع إنني أحمل في ذهني صورا لواقع مفترض ، جسدتها العودة في روايتي الثانية : (تعالى وجع مالك) ، محملة بدلالات ورؤى فكرية ، توازى فيها الحلم و الخيال مع موروث أمة ، عانت الكثير من عنفها الدموي .

لم أكن أتوقع أن تستقبلني الساحة الثقافية بالترحاب (كما حدث) بسبب إشكالات بنيوية ، ذاتية ، اجتماعية ، بيد إني في واقع الأمر أجد المنافسة مع ذاتي في إنتاج الإبداع هو الحافز الدائم في صيرورتي الأدبية ، كما كان في روايتي الثالثة (جدد موته مرتين).

لعل في روايتي القادمة أحمل فأسا ، أشذب بعض ما علق من عذابات الوطن الأم ، والوطن الذي بناه خيال الروائي .

في مهرجان (أبو ظبي السينمائي) السادس
الممثلة الإيرانية غولشيفته فرهاني تتحرر من قيودها الأنثوية وتبهر الجمهور بأدائها الرائع



علي عبد الأمير صالح

تقول آذر نفيسي في مطلع كتابها (أشياء كنت ساكتة عنها Things I've been silent about) : " بحلول سنة ١٩٨٤ ، شهدت ابنتي [نيغار] التي ولدت بعد الثورة الإسلامية بخمس سنوات عودة القوانين ذاتها التي سادت أثناء عمريْ جدتي ووالدتي . وأُرغمت ابنتي على لبسٍ الحجاب وهي ما تزال في المرحلة الأولى من دراستها الابتدائية ، وتتعرض للعقاب إذا ما كشفت خصلة من شعر رأسها .. إنما ، في نهاية المطاف ، سيجد جيلها [أي جيل نيغار] (ماركته) الخاصة في التحدي والمقاومة " .

غولشيفته فرهاني ، إذاً ، من جيل ابنة آذر نفيسي ، أو في عمرها تقريباً ، فقد ولدت في طهران ، وتحديداً في العاشر من يونيو (حزيران) ١٩٨٣ ، وهي ابنة الممثل والمخرج المسرحي بهزاد فرهاني ، كما أنها أخت الممثلة شقائق فرهاني . ومنذ بداية حياتها الفنية اختارت التحدي والمقاومة وبذلت كل ما في وسعها كي تكون مميزة .



لقطة من الفلم حجر الصبر

في سن الخامسة بدأت بدراسة الموسيقا والعزف على البيانو ، وحينما بلغت الثانية عشرة من العمر دخلت مدرسةً للموسيقا في طهران . يومذاك كانت تأمل بأن تبدأ مسيرتها الفنية كعازفة موسيقية

كلاسيكية إلا أن الظروف شاءت أن يقع عليها اختيار المخرج داريوش مهرجويي ، وهي في سن الرابعة عشرة ، كي تمثل في فيلمه (شجرة الكمثرى) ، حيث أُسند

إليها دور رئيس في الفيلم المذكور ، وهو دور ذو طابع ذهني نالت عنه جائزة (أفضل ممثلة) في (القسم العالمي) لمهرجان (فجر) السينمائي السادس عشر في طهران سنة ١٩٩٧ .

تقول غولشيفته : " كنتُ أروم أن أترك تأثيراً في الناس . عندما تعزف الموسيقا الكلاسيكية فإنكَ تعزف لجمهور مثقف وحسن الاطلاع . وددتُ أن أُحدث تغييراً إيجابياً في أغلبية الجمهور . إنما تبين لي لاحقاً أن السينما هي أفضل وسيلة تعبيرية ، أو بالأحرى ، أفضل لغة لفعل ذلك " .

ترعرعت غولشيفته فرهاني في إيران وتدرّبت في بداية مسيرتها السينمائية على أيدي عددٍ من المخرجين السينمائيين البارزين ممن تأملوا واقعهم ، وغاروا في مجتمعهم ، ونهلوا من إرثهم الأدبي والمعرفي واغتنوا بثقافة الآخر وتقنياته وجعلوا يخرجون الأفلام السينمائية ويعرضونها في بلدهم وخارجه ، كما صاروا يحصدون الجائزة تلو الجائزة في المهرجانات السينمائية العالمية الشهيرة : أوسكار ، كان ، برلين ، البندقية ، تورنتو ، وسواها .

وفي السنوات الأخيرة رسخت في أذهاننا أسماء مخرجين سينمائيين إيرانيين لامعين من أمثال مجيد مجيدي ، وعباس كيارستمي (الذي يُطلق عليه عادةً : شاعر السينما الإيرانية ، والذي حاز جائزة [السعفة الذهبية] عن فيلمه [طعم الكرز] في مهرجان كان السينمائي سنة ١٩٩٧) ، وأصغر فرهادي (مخرج فيلم [انفصال] – وهو أول فيلم إيراني ينال جائزة [الدب الذهبي] في مهرجان برلين السينمائي الدولي الحادي والستين سنة ٢٠١١) ، ومحسن مخملباف ، وسميرة مخملباف ، ومرضية مخملباف ، وصديق باراماك ، وباخشان بني اعتماد ، وتامينة ميلاني ، وسوزان تسليمي ، ومريم شهريار ، وجعفر بناهي الذي حُكم عليه بالسجن مدة ست سنوات ومنعه من صناعة الأفلام بسبب كتابة سيناريو فيلم سينمائي يتعارض مع سياسة بلاده التي تفرض قيوداً صارمةً على المواطنين وتضع

خطوطاً حمراء أمام حرياتهم الشخصية وتحرمهم من حقهم المشروع في نقد الواقع الإيراني الذي يعج بالمشاكل الاجتماعية والسياسية ناهيك عن الاقتصادية بعد فرض العقوبات الدولية عليها في السنوات الأخيرة .

غالباً ما يلجأ المخرج السينمائي الإيراني إلى الرمز والإيحاء والإشارة الخاطفة كي يدفع المشاهد إلى التفكير والتأمل . كما يوظف " الرمز البصري " للدلالة على معانٍ عميقة الدلالات . وهذا ما فعله جعفر بناهي في فيلم (البالون الأبيض) . حيث استخدم البالون الأبيض المنطلق في السماء للتعبير عن الرغبة في الحرية .

ولهذا ليس من الغرابة أن تتمرد هذه الحسناء الإيرانية التي لا تكاد تبلغ ربيعها الثلاثين على واقعها القاسي والصارم من خلال الفن والإبداع المتواصلين . وتهجر بلادها شأنها شأن كتاب ومثقفين ومخرجي سينما وأكاديميين . ومنهم الكاتبة والأكاديمية آذر نفيسي صاحبة كتاب (أن تقرأ لوليتا في طهران) الذي تُرجم إلى ما يزيد على عشرين لغة من بينها العربية . والروائية شهرنوش بارسيبور صاحبة رواية (نساء بلا رجال) التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجته الإيرانية شيرين نشأت بالاشتراك مع شوخا آزري سنة ٢٠٠٩ . والكاتبة فيرشته مولاوي المقيمة في كندا حالياً . والكاتب شهريار ماندانيبور صاحب رواية (منع قصة حب إيرانية) إضافة إلى كثير من مخرجي السينما ممن ذكرنا بعضهم أعلاه .

في الواقع لم يكن مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي المنعقد للفترة من ١١ - ٢٠ أكتوبر (تشرين الأول) ٢٠١٢ هو الوحيد الذي تنال فيه غولشيفته فرهاني . الشابة الإيرانية المشاكسة التي لم تبلغ الثلاثين بعد . جائزة (أفضل ممثلة) ضمن مسابقة (آفاق جديدة) في المهرجان المذكور" بسبب أدائها الرائع في تنفيذ القصة " - بحسب رأي لجنة التحكيم - عن دورها في فيلم (حجر الصبر) الذي عُرض مساء الاثنين الخامس عشر من أكتوبر للمخرج والروائي الأفغاني عتيق رحيمي . والمستند إلى روايته ذائعة الصيت . بالاسم نفسه . والتي تُرجمت إلى ثلاث وثلاثين لغة ونال عنها الكاتب جائزة غونكور لسنة ٢٠٠٨ . وهي أرفع جائزة أدبية في فرنسا

لا . فهذه الجائزة (وأقصد : جائزة [أفضل ممثلة]) ليست الجائزة الأولى ولا الوحيدة في مسيرة الممثلة الإيرانية البارعة . فقد نالت جوائز عدة في مهرجانات سينمائية كثيرة في داخل بلدها وخارجه . وفضلاً عن ذلك . هي أول ممثلة إيرانية تظهر في فيلم هوليوودي . على الرغم من العقوبات الأمريكية على بلدها .. كان ذلك سنة ٢٠٠٨ . حينما أطلت سافرةً . من دون حجاب . إلى جانب ليوناردو دي كابريو . في فيلم المخرج البريطاني الشهير ريدلي سكوت (كتلة من الأكاذيب) . حيث لعبت فيه دور ممرضة أردنية مسلمة تقية تحمل اسم (عائشة) .

ظهورها في الفيلم دون حجاب أثار ضجةً كبيرةً في بلدها . ومنعتها السلطات الإيرانية من مغادرة البلد قبل أن يسمحوا لها بالسفر إلى الولايات المتحدة ثانيةً لحضور العرض الأول للفيلم الذي أُنتج وصُوِّر بين واشنطن والمغرب (وتحديداً في شارع [محمد الخامس] بالرباط) .

في هذا الفيلم يلعب دي كابريو دور صحفي سابق وعميل لوكالة المخابرات المركزية الـ CIA . يُرسل إلى العاصمة الأردنية عمّان للعمل مع قائد الاستخبارات الأردنية في ملاحقة قيادي في تنظيم القاعدة يُشتبه بأنه يخطط لشن هجمات ضد الولايات المتحدة . وخلال عمله في العاصمة الأردنية يقع في غرام الممرضة (عائشة) . يتبع هذا الفيلم تقاليد الإثارة البوليسية ويحمل بصمات سكوت المعروفة . وللعلم . نقول أن هذا الفيلم مقتبس من رواية الكاتب الأمريكي الشهير ديفيد اغناتيوس .

تقول فرهاني إنها ممتنة جداً للمخرج ريدلي سكوت لأنه خاطر في إسناده الدور في فيلمه لشخص ينتمي إلى " محور الشر " . وهي التسمية الشائعة التي تطلقها أمريكا على إيران . وتضيف قائلةً : " كان التحدي جديراً بالاحترام لأنني أول ممثلة من أصل إيراني تمثل في فيلم هوليوودي منذ الثورة الإيرانية سنة ١٩٧٩ " .

أتاح لنا العديد من الروائيين والكتاب والمخرجين السينمائيين التعرف على طبيعة الحياة في أفغانستان . ومنهم . على سبيل المثال لا الحصر . الروائي خالد حسيني في روايته (عدّاء الطائرة الورقية The kite runner . ٢٠٠٣) التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه مارك فورستر سنة ٢٠٠٧ . وروايته الثانية (الشموس الباهرة الألف A thousand splendid suns . ٢٠٠٧) . وعتيق رحيمي في روايته الأولى (الأرض والرماد) التي كتبها بالفارسية . وكذلك الكاتبة الأفغانية لطيفة بالاشتراك مع شكيبة هاشمي في كتاب (الوجه المسروق - عمر العشرين في أفغانستان) المكتوب بالفرنسية والذي ترجمه إسماعيل حلمي إلى العربية سنة ٢٠٠٢ . تهدي لطيفة كتابها هذا إلى " اللواتي أقفلن على كلامهن . اللواتي أخفين شهادتهن في القلوب والذاكرات . وكل اللواتي يعشن محرومات من حقوقهن في بلدهن في الظلام " . كما أخرج لنا الإيراني



الممثلة الايرانية خول شيفته

محسن مخملباف سنة ٢٠٠١ فيلمه (رحلة إلى قندهار) الذي نال إطراءً ومديحاً من لدن الجمهور والنخبة المثقفة . وكذلك فيلم (أسامة) للمخرج صديق باراماك . الذي يدعونا إلى عدم نسيان أفعال حزب طالبان الشنيعة وإدانة حكمهم وفكرهم . هذا الفيلم حاز ثلاث جوائز في مهرجان كان سنة ٢٠٠٣ .

كما عرفنا بقصة الشابة الأفغانية (بيبي عائشة) التي فازت صورتها التي التقطتها المصوّرة من جنوب أفريقيا جودي بايبر كأفضل صورة صحفية نشرتها مجلة (تايم) الأمريكية في سنة ٢٠١٠ . هذه الشابة حكمت عليها محكمة تابعة لحركة طالبان بقطع أنفها وأذنيها بتهمة الهرب من بيت زوجها . أمسك بها شقيق زوجها في حين قام الزوج بقطع أنفها أولاً وتبعه بالأذنين .

والآن نأتي إلى فيلم (حجر الصبر) الذي عُرض في مهرجان أبو ظبي السادس وهو من إخراج الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي ومثلت الدور الرئيس فيه فرهاني .

خلال حضوره المهرجان تحدث رحيمي إلى وسائل الإعلام قائلاً إنه قبيل انعقاد مؤتمر أدبي في كابول سنة ٢٠٠٥ . والذي كان مدعواً إليه . قُتلتْ شاعرة شابة اسمها (نادية أنجمان) . تقرر إلغاء المؤتمر . قرأ زوجها مجموعتها الشعرية (أزهار حمر ميتة) فاستشاط غضباً وقتلها . أُودع زوجها السجن ومن ثم وقع صريع المرض ودخل حالةً من الغيبوبة . في هذه اللحظة تلقى رحيمي الإلهام وأمسك بالقلم . أو لجأ إلى الكيبورد . وراح يدوّن كتاباً مستنداً إلى الحكاية التراجيدية لزميلته الشاعرة الشابة . وفي نهاية المطاف حاز الكتاب الذي كان بهيئة رواية على جائزة غونكور . وها هو ذا يحوّلها إلى فيلم سينمائي بالاسم ذاته . ويقرر عرضه خلال المهرجان .

لقد تحول اليأس الذي شعر به عتيق رحيمي حينما سمع بمقتل زميلته الشاعرة إلى صورة فنية . إلى رواية ومن ثم إلى فيلم سينمائي نال إعجاب الجمهور والنقاد على السواء .

إلا أن رحيمي لم يستق من الواقع وحده بل استفاد من أسطورة فارسية عن حجر سحري حينما يوضع أمام شخص ما فإنه (أي الحجر) يحجب عنه الشقاء والمعاناة والأوجاع وشتى ضروب التعاسة .

لقد مزج رحيمي الواقع بالأسطورة حينما دوّن كتابه (حجر الصبر) . ومن ثم حوّله إلى فيلم سينمائي .

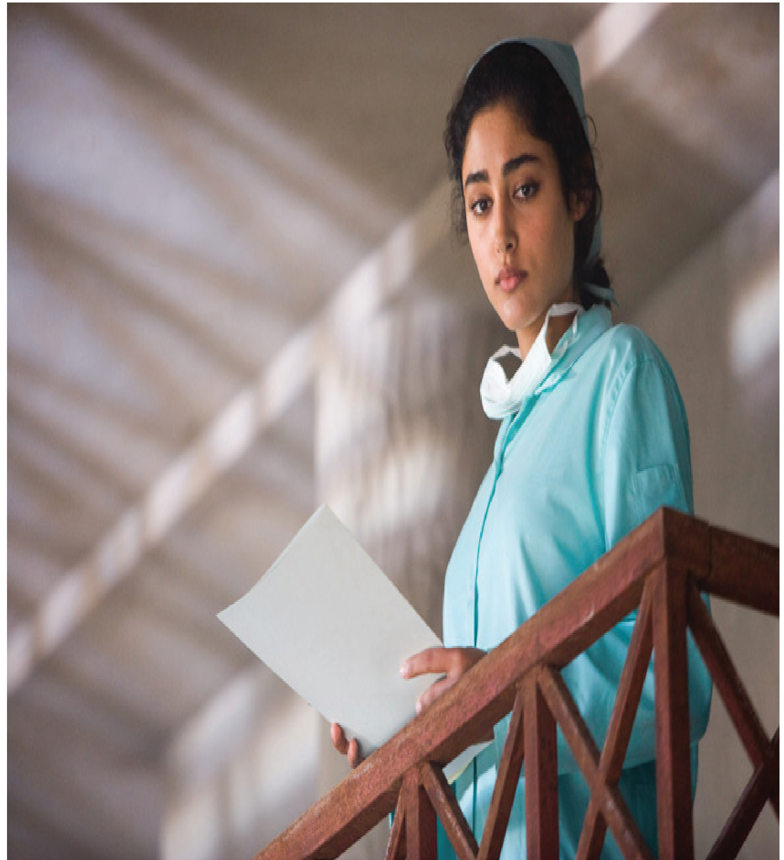
يؤكد المخرج الأفغاني أنه تلاعب بفكرة تحويل الكلمات إلى صور مرئية حينما وافق جان – كلود كاريير على كتابة السيناريو . ووعد عتيق رحيمي الأخير بأن يجد أبعاداً جديدةً أكثر في الرواية التي ألفها . " لم أكن أريد مجرد تصوير لروايتي . بل وددتُ أن أكتشف أبعاداً أخرى لهذه المرأة (ويقصد بطلة الرواية) من خلال السينما " . هذا ما قاله رحيمي .

تقترب السينما . كما يقول المخرج السينمائي لويس بونويل . من بين جميع طرق التعبير الإنساني . أكثر ما يمكن من نفس الإنسان . بل إنها تحاكي . على أفضل ما تكون المحاكاة . الطريقة التي تعمل بها النفس البشرية في حالة الأحلام . والفيلم يُعد بمنزلة تقليد غير إرادي للحلم .

وقد أدرك عتيق رحيمي هذا الرأي فألفينا أنفسنا نغمض عيوننا ونغرق في حلم فريد صنعه خيال الكاتب والمخرج معاً .

في فيلمه الجديد (حجر الصبر) أبهرنا رحيمي بلغته السينمائية الخالصة التي تجاوزت مرحلة التراكم الكمي للفنون المختلفة في فن الفيلم واستخلص لغةً جديدةً تستقل بذاتها .

أخذنا عتيق رحيمي إلى بلاده أفغانستان وصوّر واقع المرأة هناك وسط النزاعات الدامية منذ عقود وفي كنف المجتمع الذكوري والتقاليد الاجتماعية الصارمة .



تدور أحداث الفيلم حول زوج مصاب برصاصة في عنقه ، يرقد في بيته بعد أن دخل في غيبوبة طويلة ، دفعت جميع رفاقه (المجاهدين) السابقين إلى التخلي عنه ، فيما تحاول زوجته الشابة (وهي بلا اسم – مثلت الدور غولشيفته) الاعتناء به قبل أن تقرر في بلدٍ تحكمه النزاعات ، أن تحكي له حكايات لم تكنْ تخطر له على بال .

تحوّلت الزوجة إلى شهرزاد أفغانية لا تروي حكاياتها كي تبقى على قيد الحياة ، كما في (ألف ليلة وليلة) ، بل لتعيد زوجها إلى الحياة . تسترسل في البوح والمكاشفة وتستعيد عبر مشاهد (الفلاش باك) محنتها هي منذ عهد الطفولة وكيف خسرها أبوها المقامر كل شيء حتى إنه اضطر إلى " رهن " ابنته التي تبلغ ١٧ عاماً إلى رجلٍ في الأربعين ليصبح زوجاً لها . وفي حفل خطوبة الزوجة الشابة كان الزوج غائباً مع المقاتلين واستعاضوا عنه بصورة مؤطرة وبجوارها خنجر .

وفي أحد مشاهد الفيلم يقتحم المسلحون البيت وينتزعون خاتم الزوج من إصبعه والساعة من يده . وحين تعود الزوجة من مهمةٍ خارج البيت تفاجأ برجوع المسلحين ورغبة قائدهم بمطارحتها الغرام ولا تجرؤ على الدفاع عن نفسها بالخنجر . وحينما يسألها هذا القائد عن عملها الذي تنفق منه على الطفلتين وتوفر العلاج اللازم لرعاية زوجها تجيبه قائلةً : " أبيع جسدي " ، فيهرب خائفاً من العدوى ويهددها بالرجم ؛ فكيف تجرؤ على فعل ذلك فيما يضحي المسلحون بأرواحهم . وتطمئنها خالتها قائلةً إن المسلحين لا يغتصبون عاهرة ، فهم لا يتباهون إلا باغتصاب عذراء ، لأن هذا " يُشعرهم بالفخر والثقة بالذات ويزيدهم قوةً " . وتضحك الزوجة ضحكةً مريرة وتصفهم بكونهم لا يفكرون إلا بغرائزهم .

وفي أثناء بوحها للزوج الغائب عن الوعي تروي عن خالتها التي أصبح بيتها مكاناً للذة العابرة قولها إن " هؤلاء الذين لا يعرفون الحب هم الذين يصنعون الحروب " ، ومن هؤلاء الزوج الذي لا يموت ولا يحيا ، والذي لم يعطف عليها ولم يقبلها خلال مدة زواجهما البالغة عشر سنوات ، ولم ينظر يوماً إلى وجهها . إنها في نظره مجرد قطعة أثاث ليس لها روح ولا قلب .

وفي المشهد الأخير تعترف الزوجة بأنها أنجبت ابنتيها من علاقة غير شرعية لكي يستمر زواجها من المحارب العقيم الذي كان غائباً عنها في معظم الأوقات . وقبل أن تنتهي من كلامها تتحرك يد الزوج وتقبض على رقبتها فتطعنه بالخنجر لحظة وصول المسلح الشاب الذي أجج رغبتها وأيقظ أنوثتها . وينتهي الفيلم بمشهد متميز : إحدى عيني الزوج الميت مفتوحة تنظر إلى النافذة حيث يقف الشاب – العشيق مندهشاً ، أما الزوجة فتحرك عينيها ناظرةً إلى شيء مجهول ، في إشارةٍ ذكية من المخرج إلى المستقبل الغامض الذي ينتظر المرأة الأفغانية .

إن (حجر الصبر) بالتأكيد لا يشبه معظم الأفلام التي تنبثق من هذه الرقعة من العالم . فشخصية فرهاني لا تظهر بوصفها ضحيةً من ضحايا الحروب الجنونة والنزاعات القبلية والمجتمع الذكوري المتخلف ، وهو السبب الذي يجعل المشاهد يشعر بالشفقة عليها . إلا أن الكلمات التي باحت بها في دورها السينمائي وتجاربها جديرة بأن تثير عاصفةً من الجدل والنقاش .

في الواقع ، كان رحيمي يفتش في منفاه الباريسي عن ممثلةٍ قديرة بوسعها أن تجسد الفرح ، مثلما يمكنها أن تجسد الحزن ، وفضلاً عن ذلك في استطاعتها أيضاً أن تجسد الجنون واليأس والتهميش وخيبة الأمل والرغبة المتأججة في ذات الأنثى وكل ما يخالج المرأة من مشاعر وما

تمر به من حالات نفسية ومواقف إنسانية .

ومن الشيق أن نقول إن فرهاني لم تكنْ اختياره الأول . غير أنها كانت مصممةً على التمسك بقوة بذلك الدور . كان رحيمي عنيداً في عدم إسناد الدور إليها . أما غولشيفته فكانت مصرةً على أن تجعله يوافق . إنما حينما شاهد عتيق رحيمي فيلم أصغر فرهادي (كل شيء عن إيلي) ، الذي قدمت فيه فرهاني عرضاً مدهشاً ، بدأ رحيمي يغير رأيه .

تعترف الممثلة الإيرانية قائلةً : " إنه دور تحلم به معظم الممثلات . إنه حافل بالمونولوجات وينطوي على قدر هائل من الجرأة والتحدي " .

إن سجل غولشيفته الفني مليء بالعطاء والجوائز والتكريمات ، فمنذ سنة ١٩٩٧ وحتى الآن مثلت في أكثر من عشرين فيلماً سينمائياً .. وهي لم تكتفي بكونها نجمة سينمائية عُرفت بأسلوبها الواقعي وتنقلت من مهرجان إلى مهرجان ومن بلدٍ إلى بلد لمواصلة مسيرتها الفنية ، فما من نجاح يقنعها وما من جائزة تؤخرها عن خوض مغامرة التمثيل المرة تلو الأخرى . أجل ، لقد عرفها الجمهور الإيراني بوصفها ممثلة مسرحية أدت أدواراً في ثلاث مسرحيات هي على التوالي : (مريم ومردويج ، ٢٠٠٣) ، و (نرسيوس الأسود ، ٢٠٠٥) ، وهي ورشة مسرحية ، و(المفتش ، ٢٠٠٥) . وهذه المسرحية التي أدت فيها غولشفيته دور(فيروزة) مُنعت في إيران . كما شاركت في حفلتين موسيقيتين في ليدو بفينيسيا بالاشتراك مع محسن نامجو ، خلال مهرجان فينيسيا للأفلام السينمائية في الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٩ ، وفي سالا فيردي ، مع كونسرفتوار ميلانو ، مع زميلها محسن نامجو أيضاً ، خلال تقديم الألبوم الموسيقي الجديد (أوي) في الثامن من أكتوبر (تشرين الأول) ٢٠٠٩.

وعن دورها في فيلم (بوتيك) نالت فرهاني سنة ٢٠٠٣ على جائزة (أفضل ممثلة) في مهرجان القارات الثلاث السادس والعشرين في نانتيس بفرنسا .. وفي السنوات الأخيرة مثلت في أفلام سينمائية أخرجها عدد من أفضل المخرجين السينمائيين الإيرانيين : فيلم داريوش مهرجوبي المثير للجدل (عازف السنطور ، ٢٠٠٧) ، وفيلم بهمان غوبادي (هلال ، ٢٠٠٦) الذي حصد جائزة المحارة الذهبية في مهرجان سان سيباستيان السينمائي ، وفيلم المخرج الراحل رسول ملا غوليبور (حرف الميم الذي يرمز إلى ماما ، ٢٠٠٧) الذي رُشح في إيران سنة ٢٠٠٨ للجوائز الأكاديمية ضمن مسابقة أفضل فيلم باللغة الأجنبية ، ونالت عنه فرهاني جائزة خاصة من قبل هيئة التحكيم كأفضل ممثلة ضمن عروض مهرجان (رشد) السينمائي العالمي السابع والثلاثين المنعقد في طهران سنة ٢٠٠٧ ، وفيلم أصغر فرهادي (كل شيء عن إيلي ، ٢٠٠٧) ، الذي نال جائزة الدب الفضي في مهرجان ترايبيكا السينمائي وجائزتي (أفضل مخرج) و (إختيار الشعب) في مهرجان (فجر) السينمائي . ونالت غولشيفته جائزة (أفضل ممثلة) عن دورها في فيلم (دمعة البرد) ، وعن الفيلم ذاته ترشحت في السنة ذاتها كأفضل ممثلة في مهرجان (فجر) السينمائي . وفي مهرجان كازان السينمائي الدولي نالت سنة ٢٠٠٦ جائزة (أفضل ممثلة) عن دورها في فيلم (دمعة البرد) ، وفي المهرجان نفسه سنة ٢٠٠٨ حازت أيضاً على جائزة (أفضل ممثلة) عن دورها في فيلم (الحرف ميم الذي يرمز إلى ماما) .. كما مثلت غولشيفته في فيلم عباس كيارستمي (شيرين ، ٢٠٠٨) مع الممثلة الفرنسية جولييت بينوش ، وتم عرضه لأول مرة في الدورة الخامسة والستين من مهرجان البندقية السينمائي الدولي . هذا الفيلم عُد انعطافةً ملحوظةً في المسيرة الفنية للمخرج المذكور ..

أما آخر تجربة سينمائية لها في إيران فكانت في فيلم (كل شيء عن إيلي) الذي أخرجه أصغر فرهادي ، صاحب فيلم (انفصال) ، الذي حصد جوائز عدة ونال استحساناً دولياً أينما عُرض .

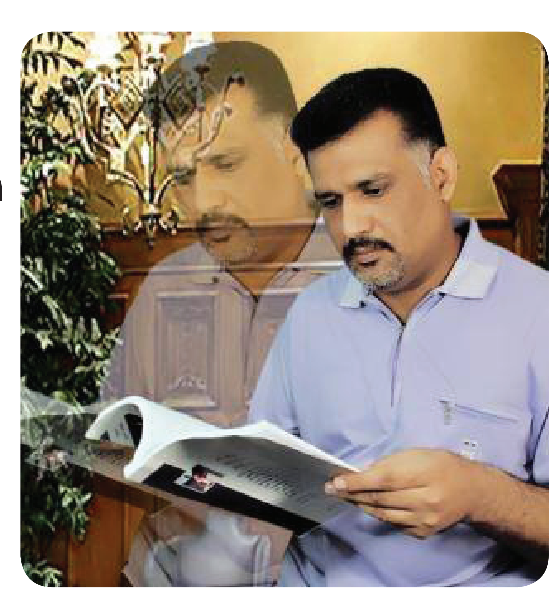
تقول غولشيفته في أحد الحوارات التي أُجريت معها : " شئتُ أم أبيت ، إنني أمثل إيران . غير أن مسؤولياتي ليست تجاه الحكومة بل تجاه الشعب الإيراني " .

وفي جوابها عن سؤال حول الاختلاف الرئيس بين تجربتها السينمائية في إيران والولايات المتحدة ، تقول فرهاني : " الاختلاف الرئيس هو أن صناعة السينما في أمريكا احترافية إلى حدٍ كبير . أما في إيران فهي تجريبية أكثر. إنه شيء عسير جداً بالنسبة للممثلين . فأنتَ لا تنال ذلك التقدير الكبير، وعليكَ أن تنتبه للدوي ، والأضواء ، إلخ . في الولايات المتحدة الأمريكية يقومون بكل ذلك من حولك . السينما هناك أشبه بـ [مملكة للممثلين والممثلات] .

اليوم تقيم غولشيفته فرهاني مع زوجها أمين مهدوي في منفاها الباريسي بعد أن مُنعت من دخول بلادها بسبب (انتهاكها) التقاليد الصارمة التي تفرضها الحكومة الإيرانية على المواطنين وبخاصة النساء . إنها تدرك أن عيون الإيرانيين جميعاً مصوبة إليها ، وهذا يعني أن عليها أن تتوخى الحذر بشأن الأدوار التي تنتقيها ، لأن السينما هي الأوكسجين الذي تستنشقه .







أنسنة المقدس
في الخطاب التلفزيوني العربي المعاصر

عمار إبراهيم الياسري .. باحث وأكاديمي

اولا .. المقدس بين الفكر الديني والايدولوجيا

المقدس سؤال إشكالي بامتياز فكريا وحياتيا ، يستدعي الحديث عنه الكثير من الحذر لالتباس تعينه، وإن عملية التعبير عنه أو إطلاقه على الجميع يتخذ أبعاد دينية و إيديولوجية عديدة بداخله ، وحتى عملية قراءته في الأدب أو الفن أو داخل الخطاب التلفزيوني كجزء من الفن تزداد صعوبة لأنه لا زال يعيش سؤالا جوهريا في مجتمعنا يرتبط بمشروعيته التي لن تتحدد نهائيا إلا بتعيين حدود المقدس و حدود المدنس في الواقع والثقافة والإبداع.

وقد شاب مفهوم المقدس الكثير من الغموض في تعريفه الذي تحدد بتعيينه بذاته و بمفارقاته ، وبما يقابله أي العادي و الدنيوي، وبما يتجاور معه أي الحرام والحلال وما إلى ذلكِ ، وتعرف الدكتورة رقية حسن المقدس بأنه "مجموعة من المعتقدات الدغمائية و الطقوس الإلزامية المفروضة من قبل سلطة تراتبية"(١)، فيما يذهب الدكتور محمد العشري إلى الجانب الروحاني فيعرفه بأنه "القوة الخفية التي تبعد الأشياء والكائنات و الجسد و السلوك و مظاهر الوجود عن اليومي و العادي"(٢).

إذن هو نظام كوني يحكم الأنساق البشرية بصورة خارقة للمألوف اليومي . ويعتبر المقدس الفكرة المؤسسة للدين, وله سلطة مركزية على من يرتبط به بعلاقة قوية, وقد تجلى منذ القدم في مواضيع مختلفة ، وفي كل ما يعتبر قوة بإمكانها فعل أشياء خارقة وعجيبة ، وهكذا كان الإنسان منذ الصيرورة الأولى وصولا إلى اليوم يرى في (اللّه) عز وجل و الشجر وينابيع الماء والمغارات والأمكنة والحيوانات وغير ذلك انساقا مقدسة يتبرك بها ويزورها ويتضرع إليها عبر شعائر وطقوس معينة ، وعندما نحاول ضبط حدوده يعتبر ذلك تدنيسا له, وحتى التعبير عن تبجيله و تأكيده يأخذ أشكالا متناقضة فيها المعتدل والمتطرف, وفي كل هذا وجد العقل في محاولة جدلية خاصة مع ابستمولوجيا الدراسات الأنثروبولوجية و السوسيولوجية و السيكولوجية ، كما وجد الإبداع الفني والإبداع التلفزيوني والسينمائي بشكل خاص ما يخصب أبعاده الاستعارية والتخيلية وصولا إلى تشكلات روحانية لآليات التلقي في محاولة إضفاء خاصيته الطقوسية التي تخلقها لحظة المشاهدة المرئية, لينفذ بعد ذلك إلى الأعماق ويستدعي فيها ما يبدو منسيا و لا مفكر فيه و مطلقا بلا حدود أو حتى مسكوت عنه.

وهكذا يتبين لنا أن الفكر الديني وضع المقدس في حدود لا يمكن المساس بها من خلال الايمان بالخالق الأوحد اللّه عز وجل والديانات السماوية التي نزلت تدعو لوحدانيته مثل الإسلام والمسيحية واليهودية وما إلى ذلك ، والتي اختلفت أدبياتها في تقديم مقدسها الديني سواء كان الخالق أو أنبياءه أو أولياءه مستندين في طريقة رسمه ورسم تصرفاته إلى أدبيات الديانة المتشكلة لديهم من النصوص المنزلة من (اللّه) عز وجل ومن أحاديث وتقريرات أنبياءه أو من أخبار السلف الصالح فضلا عن اجتهادات العلماء المختلفة . وتبقى الاجتهادات العلمائية هي مثار الجدل لكثرة الاختلاف في رسم حدود القداسة فيها .

ان عملية قراءة التاريخ وتأوليه فتحت الباب أيضا لقراءة أخرى مغايرة متلبسة بلباس الايدولوجيا ، وهذه المرة تركت جلباب الجامع والكنيسة لترتدي زى الجامعات والآماسي الأدبية والصحف وما إلى ذلك ، لتقدم المقدس بطريقتها الخاصة المبنية على مرجعيات متنافرة إن صح القول سواء كانت سايكلوجية أو سيسيولوجية أو سياسية وغير ذلك .

وقد عرفت الايدولوجيا في المعاجم الفلسفية بأنها " دراسة الأفكار والمعاني وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التي تعبّر عنها والبحث عن أصولها بوجه خاص كما صوره وابتكره (دستوت دوتراسي) ,وقد يطلق هذا الاسم على التحليل والمناقشة لأفكار مجردة لا تطابق الواقع "(٣). نستنتج من ما ورد ان الايدولوجيا فضلا عن مرجعياتها التي تملي عليها شروطا تخضع لقوانين التحليل والمناقشة وهذا البعد قد يتخطى ثوابت المقدس في الفكر الديني أو لدى رجال الدين كل حسب قراءته الخاصة .

ويبقى رجال الايدولوجيا في المجتمعات المتحررة هم المعنيون بتوظيف المقدس وخاصة في علم السياسة والاقتصاد والفن ونواحي الحياة المختلفة البعيدة عن سلطة الخطاب الديني نوعا ما بسبب نزعات التحرر من المنظومة الدينية وبزوغ سلطة رأس المال المحركة للمنظومة الإعلامية ، ويعد كتاب السيناريو احد صناع المقدس التاريخي في أعمالهم المختلفة والتي تخضع لمرجعيات باثة للنص فضلا عن المنظومة العلائقية لبنية النص المترسخة في الجهاز المفاهيمي للكاتب والتي تطلق عليها الألسنية البلغارية جوليا كرستيفيا التعالق النصي للموضوعات المختلفة .

وقد قدمت الدراما التلفزيونية العربية موضوعة البحث النص المقدس بوصايته الدينية منذ تشكلاتها الأولى مطلع الستينات من خلال محاكاتها السرد القرآني في مختلف نصوصه الحكائية لجميع الأنبياء أو حتى عن علاقة الفرد (باللّه) عز وجل ، ولكن الناص (أي صاحب النص السيناريست) كان يلتجأ في كل كبيرة إلى رجل الدين الذي كان يمثل سلطة الخطاب الإلهي وكان هو المخرج (أي رجل الدين) لإبعاد الشخصيات المتنوعة مثل البايلوجية أو السيسيولوجية أو السيكولوجية وتجليات بنية السرد في بنية النص ، حتى شاهدنا مسلسلات كثيرة ناقشت قصص الأنبياء من على الشاشات العربية على وفق ما ذكر سابقا ، بل حتى الدراما الإيرانية بقيت قابعة تحت هذا التوصيف في كبريات أعمالها التي كانت تقدم حتى وقت قريب ، ولكن هذا لا يمنع من ظهور أعمال خالفت المألوف على حد قولهم بقراءة المقدس بكل تمفصلاته وقدمته بقراءتها الخاصة مما ترك جدلا واسعا في أقبية المؤسسات الدينية أو الأنساق المجتمعية ، وقد تنوعت طرق الجدل فيه ما بين التهديد والاستنكار والتكفير والزندقة وأخيرا المنع من العرض على البث الفضائي وهذا كله ينبع من المرجعيات الأيدلوجية التي ترتبط بها البلدان والتي ترسخت من خلال الوعظ الديني والأنظمة الحاكمة والعادات والموروثات الاجتماعية ،






لقطة من فلم اثنا عشر قردا
اخراج تيري جليام

وقد يزداد الجدل حدة إذا كان الناص متمردا على ما هو مألوف في بلده في قراءته الإبداعية . وكثيرة هي الأعمال التي ثار عليها الجدل من فيلم الرسالة للراحل مصطفى العقاد إلى مسلسل السيد المسيح للمخرج وصولا إلى مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام)المنتج عام ٢٠١٢.

أما الدراما والسينما العالمية ومنذ سبعينات القرن المنصرم فقد قدمت بنية المقدس بقراءات متنوعة بعد أن استطاعت الخروج من فضاء الوصايا الكنائسية منذ وقت طويل متأثرة بطروحات المدارس الطليعية في الفن والأدب وبالقراءات الأيدلوجية أيضا وقد تشظت أفكارها ما بين القراءة السطحية المسيئة للمقدس أو القراءات الفلسفية التي ناقشت الوجود والعدم والجدوى واللاجدوى ، وبطبيعة الحال كانت القراءات الثانية هي من تركت الجدل الحاد في أقبية الآماسي الأدبية والكنائسية وحتى الإسلامية ، ويبقى فيلم (الام المسيح (The passion of the Christ)) لميل جبسون من أكثر الأفلام التي أثارت موجات من القبول والرفض في آن واحد معاً في أوساط المجتمعات المسيحية واليهودية .

ومن طروحات ما وراء الحداثة الأنسنة ، وقد عرفت الأنسنة بأنها " إضفاء صفات إنسانية على الجماد أو غيره ممن ابتعد عن التشخيص الانسانوي، إما بمخاطبتها خطاباً إنسانياً بالنداء,أو بإسناد فعل أو صفة عليها "(٤) ,ولو تابعنا اغلب الأعمال الدرامية التي تناولت قصص الأنبياء والأولياء اتخذت مسارا تنازليا في الانسنة ، فمن أخفاء لشخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) والإمام علي (عليه السلام) في فيلم الرسالة إلى الإظهار الجزئي الذي شهدته الدراما الإيرانية بوضع هالات القداسة البيضاء على رؤوس الأئمة (عليهم السلام) كما في مسلسل الإمام الرضا ، وصولا إلى الإظهار الكامل إلى شخصيتي الإمامين الحسن والحسين (عليهما السلام) وشخصية الخليفة عمر ابن الخطاب (رض) ، إن عملية الانسنة التي مر بها الخطاب الديني بطبيعة الحال هي نتاج الحراك الفكري للذات الإنسانية في كشف أغوار ما هو مسكوت عنه ومحاولات التحرر من الخطاب المتزمت والذي أوقع الدراما في المحاكاة البسيطة للوازع الديني.

إن إسقاط الانسنة على المقدس ليست عملية اجتراحية جديدة بل هي محاولة لمحاكاة الصيرورة الأولى لشخوص الأنبياء والأئمة والصالحين والتي أسقطت عليها الموانع لاحقا . إذا هي عودة للانسنة السابقة التي تميز بها المقدس وسط محيطه الاجتماعي والسياسي .

ثانيا .. معالجة المقدس في الدراما التلفزيونية العربية

إن الخطاب التلفزيوني والسينمائي فضلا عن كونه أداة ناقلة للموضوعات الدينية فهو من جانب أخر داعم للعقائد والأفكار المهيمنة أو التي يراد لها أن تهيمن على وفق اشتراطات سياسية أو دينية أو اقتصادية, ومن جهة أخرى قد يكون معاكساً أو عاملاً دحر عقائد وأفكار أخرى يراد لها أن تندثر أو أن تتعطل أو أن تشتغل بفاعلية محدودة داخل المنظومة الاجتماعية المعينة .

ولو تابعنا فيلم (اثنا عشر قرداً) للمخرج تيري جليام والمنتج عام ١٩٩٥ نلحظ إن هنالك انساقا إيحائية إلى الفكر الديني اليهودي والمسيحي إذ يرسم الفلم صورة يعجز الفكر البشري المعتاد عن إدراكها مثل المنقذ المقدس, إذ اوجد له صورة إنسانية يمكن أن تتحقق في أي زمان ومكان ضمن إمكانيات أي إنسان عادي, حيث يبدأ الفلم في عام ٢٠٣٢ مصورا الكرة الأرضية بأنها لم تعد صالحة لسكن البشر بسبب فيروس بدا عام ١٩٩٦ وقضى على أكثر من بليون شخص ، هكذا يبدأ الفيلم بمجموعة من الإيحاءات الأخروية مع عناوين الفلم التي تؤكد ذلك, ثم نشاهد اكتشاف عالم يدعى (ويلس) دواء يقضي على هذا الفيروس ويعيد الحياة إلى الأرض, إذ يعود (ويلس) بالزمن لبداية التسعينيات ويكشف للناس الأحداث التي ستقع فيما بعد والتي ستسمح لظهور العرافين القدماء الذين يمثلون الاثني عشر قرداً المشار إليهم في بداية الفلم ، ومن خلال استمرار الأحداث نستشف أن (ويلس) كائن أخروي له القدرة على التجول بين الأزمنة والأماكن بقوة خارقة في تناصات مع السيد المسيح عليه السلام ، ولكن المثير للجدل إن السيد (ويلس) المنقذ يتحرك بإيحاءات علمية وليست دينية ، حيث نشاهد في





إحداث الفيلم الأخيرة وضعه في مصحة عقلية يخضع فيها للعلاج النفسي والذي ينتهي بتشخيص إصابته بالهلوسة والجنون، وحينما نعود إلى العام ٢٠٣٥ يحاول المنقذ توصيل العالمين بما يمتلكه من معلومات لكنه يبقى أسيرا لمرضه ويكون نزيلا مستمراً في المصحة، وحاول صناع الفيلم توظيف الاشتغال الدلالي حيث نلاحظ فوق سريره صور لعلماء كيمياء يعملون وفي ذلك إشارة واضحة إلى سلطة العلم على الدين، وهذا ما أثار حفيظة الكنيسة في أوربا وحتى العالم الإسلامي لما فيه من قراءة مشوهة للسير والروايات الدينية .

أما الدراما العربية فقد كانت معالجتها للمقدس ومن خلال الانسنة اقل وطأة وأكثر احتراما للموروث التاريخي الذي يتفق مع بديهيات التعقل والتفكر ، ولو تابعنا مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام) باعتباره من أواخر إنتاجها والذي أثار جدلا كبيرا أدى إلى منعه في بعض الدول نلحظ إن المسلسل لم يخرج من جلباب المؤسسة الدينية ، فقد عرض النص على العديد من الحوزات الدينية بشقيها ، ولكن الاحتراب الديني بقي قائما بسبب رفض الكثير من الحوزات الشيعية المتن الحكائي للمسلسل التي أسقطت على المقدس الديني بينما رفضت الحوزات السنية انسنة الشخصيات.

وقد تألف فريق العمل محمد اليساري ومحمد الحسيان في التأليف، عبد الباري أبو الخير مخرجا وفي التمثيل رشيد عساف وطلحت حمدي وزيناتي قدسية ومحمد آل رشي وتاج حيدر وفتحي الهداوي، بينما يجسد دور الحسن والحسين الممثلان الأردنيان الصاعدان خالد الغويري ومحمد الجالي.

ويتناول المسلسل عهد الخلافة ونشأة الملك من خلال الفترة التاريخية ما بين مقتل عثمان بن عفان (رض) وحتى استشهاد الحسين (عليه السلام) في كربلاء، مرورا بأحداث كثيرة منها تولي علي بن أبي طالب(عليه السلام) ثم استشهاده، وتولي الحسن(عليه السلام) ثم تنازله وتولي معاوية الحكم ومن بعده ابنه يزيد، كما يتعرض المسلسل لأحداث معركتي الجمل وصفين .

أول الاعتراضات أعلنه الأزهر قبل شهر رمضان ١٤٣٢هـ على المسلسل والذي عرض خلال الشهر الفضيل على بعض القنوات الفضائية، لم يكن ضد رواية أحداث المسلسل وحواراته على مدار ٣٠ حلقة، إنما كان محصوراً في تجسيد شخصيات الحسن والحسين (عليهم السلام)، وكبار الصحابة رضي الله عنهم جميعاً خاصة المبشرين



لقطة من فلم السيد المسيح

بالجنة حسب ادعائهم ، وكانت فلسفة الاعتراض على الانسنة من قبل المؤسسة الدينية والتي أزاحت كل القوى الفكرية والأيدلوجية والفنية من طريقها ، وكانت لها اليد الطولى في الفتيا بحرمة التجسيد متخذين من أدبياتهم المتوارثة الكلمة الفصل في ذلك ، وحتى الآراء التي قالت بأن الانسنة هنا لم تكن إسقاط سمات إنسانية مغايرة أو معاصرة بقدر ما هي قراءة الأحداث التاريخية كما هي وبدون عصرنة لم تنفع في إقناع الأزهر بتغير أطروحاته .

أما المؤسسة الدينية الشيعية وبمختلف حوزاتها اختلفت هي الأخرى في بنية المسلسل ، والاختلاف الذي وقعت به لا يتعلق بالانسنة فقط بل بالأحداث التاريخية هذه المرة والتي هي متنوعة المشارب .

فقد أجازت بعض الحوزات الدينية لاسيما الإيرانية موضوع ظهور شخصية المقدس ولكن مع الالتزام بالنص الذي يعتقدون بصحته ، وقد اعترضوا على الحوادث التاريخية التي عرضت تحت شعار التقريب مدعين إن مغالطات كثيرة حدثت فيها ، أما الحوزات الدينية الأخرى لاسيما العراقية فقد تحفظ بعضهم على الحضور الكلي للمقدس على الرغم من أن هناك فتاوى لكبار علمائها بجواز تمثيل الأنبياء وآل البيت والصحابة مثل فتوى السيد محمد حسين فضل الله في كتابه فقه الحياة وفتوى السيد السيستاني في الاستفتاءات الموجهة اليه على موقعه الالكتروني مع اعتراض كلي على البنية الدرامية للمسلسل والتي صيغت من أدبيات دينية يختلفون معها ، حيث رفض السيد السيستاني عرض المسلسل والذي جاء على لسان وكيله الشيخ عبد المهدي الكربلائي لما فيه من مغالطات تاريخية كثيرة وبثه الفتنة بين المذاهب المتعددة .

وقد رأينا تجسيدا واقعياً من خلال تمثيل شخصيات


لقطة من مسلسل الحسن والحسين

الأنبياء مثل إبراهيم و سليمان ويعقوب ويوسف وزكريا وعيسى عليهم السلام وكذلك شخصية مريم بنت عمران وجبريل عليه السلام ، رغم الإخفاء الجزئي للرأس بوضع هالة القداسة عليه لبعض الشخصيات المقدسة .

ومن خلال قراءة تحليلية لعناصر الشكل والسرد في مسلسل الحسن والحسين (عليهما السلام) نلاحظ أن هنالك ميلا كبيرا للحكاية التاريخية على حساب الشكل التلفزيوني، فلم تشتغل منظومة الزي وفق الاشتراطات الزمنية والاجتماعية والاقتصادية ، فقد كانت اغلب الأزياء ملونة وفضفاضة للعديد من أبطال المسلسل كما إن استخدامها كان لأول مرة ، وهنا يجب على المخرج قراءة الحقبة الزمنية بدقة ومن ثم تفكيك شخوصها من حيث وضعهم الاجتماعي والاقتصادي وكذلك الديني ومن ثم اختيار الزي المناسب والذي نستطيع من خلاله قراءة الكثير من حيثيات الشخصية الدرامية ، فالزي منظومة درامية وأعلامية إن أحسن استخدامها ، وكذلك الأمكنة التي تحتوي على الأبنية والديكورات والمساحات الفارغة كانت عائمة فقط فلم نشهد التفاصيل الحقيقية للمدينة وكربلاء من حيث الشواهد العمرانية وكذلك كانت بعض البنايات تشي بالحداثة فضلا عن عدم تفعيل الجانب الدلالي والإعلامي هو الأخر، ولو تابعنا الشخصيات فقد أدت أدوارها بكل مهنية وحتى بعض الاعتراضات على ضعف بعض الشخصيات فهو بسبب السيناريو الذي رسمها بهذا الشكل والمتعكز بدوره على مرجعياته التاريخية . أما التصوير والإضاءة فقد كانتا على أحسن حال ، فقد أدت زوايا الكاميرا وظائفها الدرامية وحتى الجمالية والتي أظهرت مكامن القوة والتسلط في العديد من اللقطات التي كانت من زوايا عين الطائر ومكامن الضعف من خلال الزوايا المنخفضة فضلا عن الحركات المتنوعة للكاميرا بواسطة الأجهزة الميكانيكية والكهربائية الحديثة . أما الإضاءة فقد أدت وظائفها نوعا ما فلم تكن فيضية لكشف الأماكن فقط بل نرى أنها تعطي إشعاعات زرقاء أو بيضاء للشخصيات الايجابية وحمراء للشخصيات السلبية وهي هنا عمقت من المضمون الدرامي للحدث . أما السرد وبسبب الموضوعة التاريخية فقد اثر المخرج استخدام النسق المتتابع لتوصيل متنه الحكائي إلى المتلقي مبتعدا عن كل التقانات السردية المتنوعة . والحقيقة أن استخدام الأنساق السردية المتنوعة مثل التكرار والدائري والاسترجاع والمتداخل والمتناوب وغيرها لا يضعف العمل الدرامي بل يكشف عن مقدرة إخراجية كبيرة في مسك الأحداث وكذلك إشراك المتلقي متعة الترتيب المنطقي لها . حيث شهدت العديد من الأعمال التاريخية استخداما للراوي أو تقنية الاستذكار مثل فيلم الرسالة على سبيل المثال .

وفي النهاية تبقى الانسنة خطابا إشكاليا في الخطاب التلفزيوني العربي على الرغم من تنظيرات الرفض والقبول بسبب عدم وجود توافق بنيوي للموضوعة الدينية فضلا عن اختلاف مديات التلقي والتأويل المعاصر للخطاب الديني والذي يجعل النصوص الدينية تحت وصاية المؤسسة الدينية ولو إلى سنين أخرى مقبلة .

الهوامش

(١)مجموعة من المؤلفين ، من تجليات ما وراء الحداثة ، تر : المنصف الزويني ، تونس ، دار الرؤى الثقافية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ ، ص٧٨ .

(٢) محمد العشري ، نزعات في القداسة ، ستوكهولم ، مجلة ثقافات (تصدر باللغة العربية) ، العدد ٥٧ صيف ٢٠٠٩ ، ص٣٣ .

(٣) مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .

(٤) محمد اركون ، نزعة الانسنة في الفكر العربي ، ترجمة : هاشم صالح ، بيروت ، دار الساقي ، ١٩٩٧ ، ص ٤٥ .



الاستاذ الدكتورعبود جودي الحلي

زغرد كما شئت واكتب ايها القلم

فانت بالفكر قلب نابض وفم

واعلن على الناس ان الحق منتصر

في كل معترك والشر منهزم

وصارع الباطل المغرور في شمم

ان المداد بساحات الجهاد دم

فانت في يد اهل العلم مدرسة

وفي المبادئ انت الشامخ العلم

لا خيب الله سعيا فوق درب هدى

مشيت فيه ولا زلت بك القدم

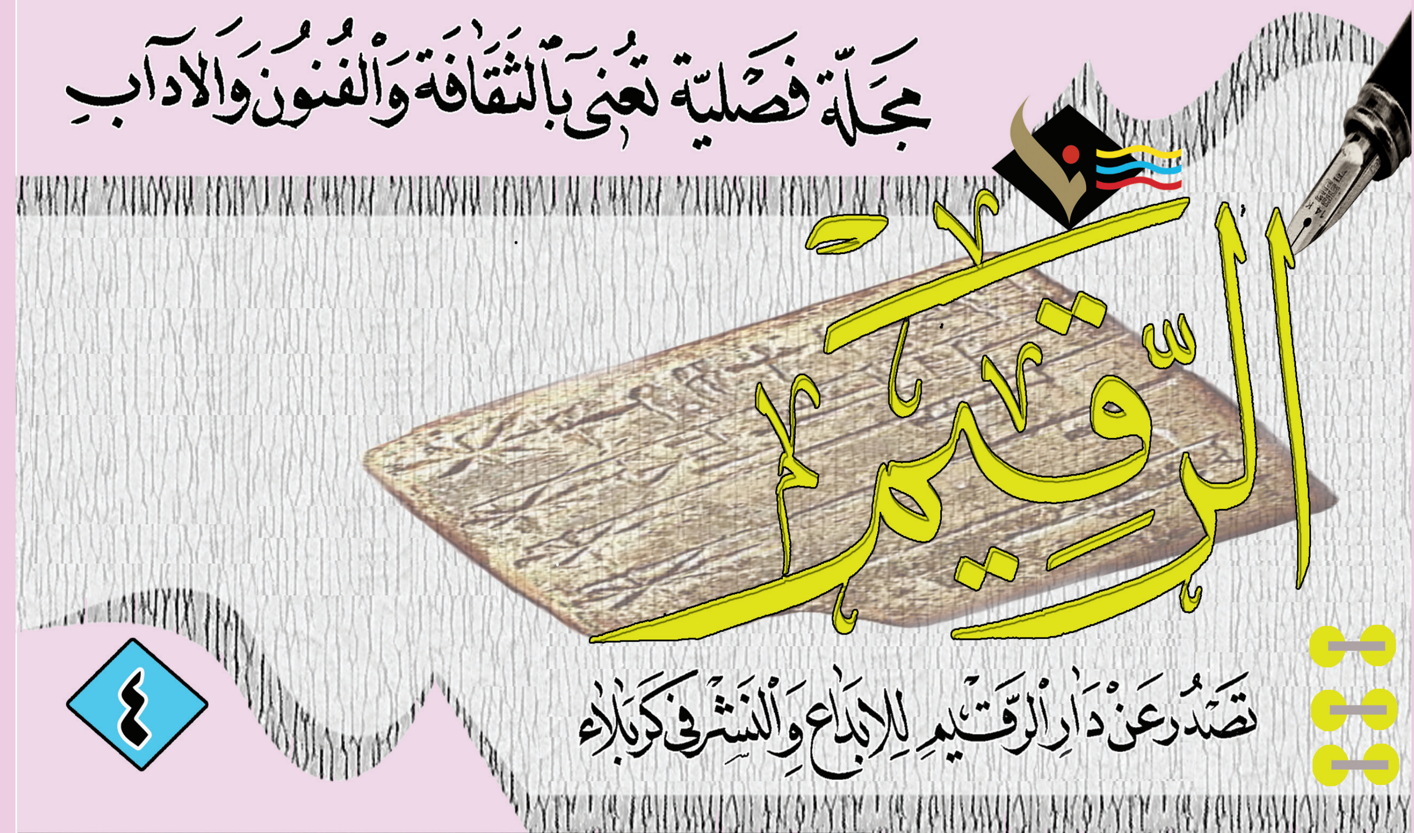
alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

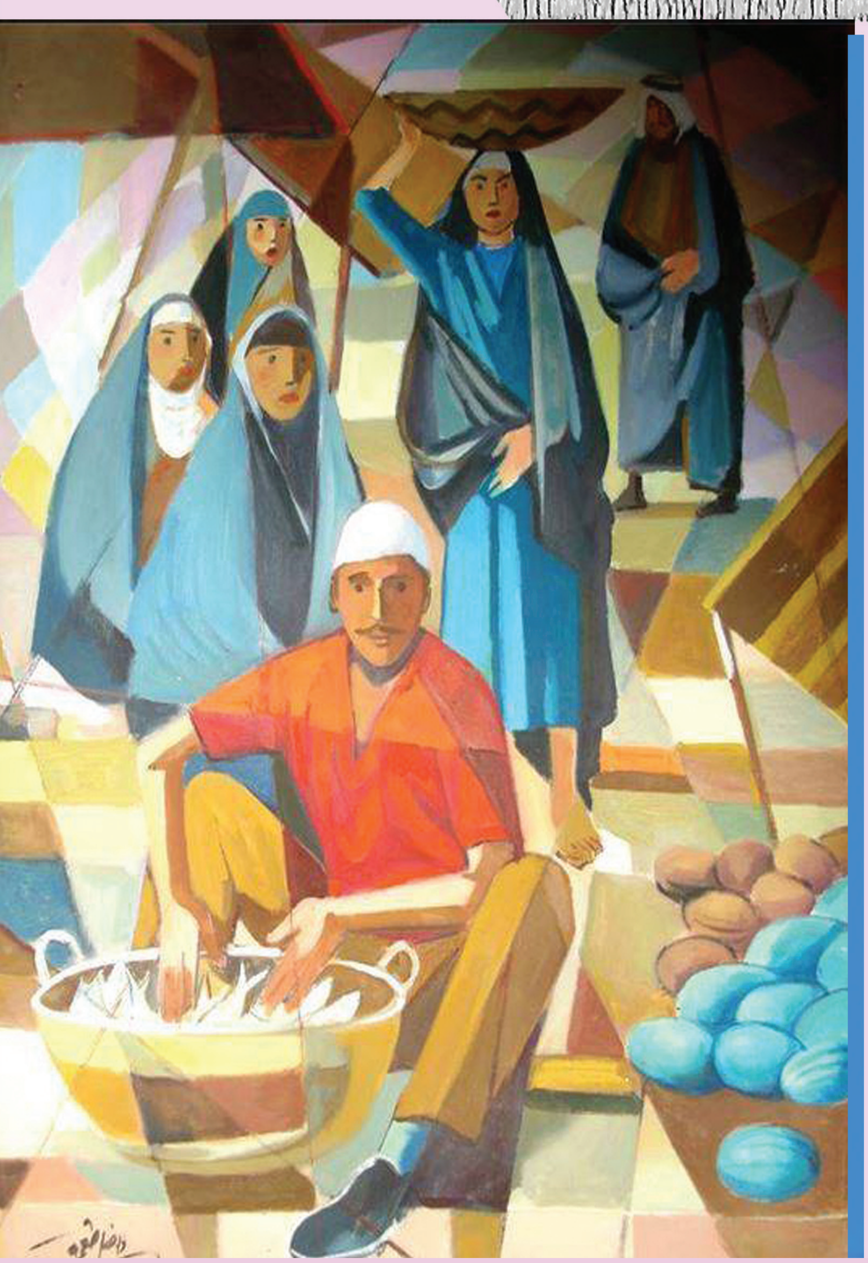
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥/ ٥/ ٢٠١٣



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب
الرقيم
تصدر عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء
٤



في العدد




نهر الهندية (كربلاء) ايام زمان



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب

تصدرعن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات



الافتتاحية

ما ينقله البريد ...يفرحنا حقا ...لماذا ؟

كلمة العدد

رئيس التحرير

هناك جملة أسباب تدفعنا لهذه النشوة ، ومن أهمها :
إضطراد عدد الرسائل التي تأتي من كل صوب وحدب وحسب سعة جغرافية المكان الإبداعي ..وهذا يفسر لنا بأن على الرغم من غضاضة عمر المطبوع الذي لم يتجاوز ثلاثة أعداد في سقف زمني لا يتعدى العام .. بأن خارطة الحضور لهذا الوليد قد بدأت تشكلاته ترسم ملامح صيرورته وتكوينه في واقعنا الثقافي ..وهذا في الحقيقة ما يؤشر أن (موطئ القدم) هاجسنا في أنوجاد المعرفة لم يعد موطئا ساكنا أو مقيدا أو راكدا ..بل صار أكثر أتساعا من بؤرة تلاقح وجسر تواصل بين هيئة التحرير ومبدعيها المساهمين معها والرافدين لها من كل مكان والانتقال إلى حالة جديدة تستوطن فيها طاقة الترافد المعرفي التي تتداخل فيها الأسئلة ، ولذا كانت علاقتنا بالبريد اليومي للمجلة مثابة رئة راشحة لمختلف الأفكار التي تتموضع فيها هزات المغامرة ..وهي تتأبى أن تكون تحت وطأة التقليد والتكرار وأجتراراته المملة ..مما تحفزنا على الاستمرار بالهمة ذاتها وبخطى متفائلة ذات حقيقة ثابتة على اقتفاء الأثر في هذا الاتجاه .
وفي هذا البريد تردنا مقالات صحفية متنوعة ومختلفة القراءة في شتى العناوين ، نحن في الحقيقة غير ملزمين بنشرها ، ولمن يكتب في هذا اللون نذكّر ، بأن المحاور العشرة للمجلة التي وضعت أسس المفاعل التجديدية خارج عوامل محددات اطر التوصيفات والتوجيهات ، نعتقدها هي الوسيلة الأنجع في تحرير المادة وأثرها في التفاعل الثقافي ..هذه المحاور لا يمكن لها أن تكون ذات قيمة من دون أن يلمس القارئ الفرق الشاسع للقوالب الجاهزة الذي يمارسه بتسطيح (النقد الانطباعي الصحفي تحديدا) الافتعالي ناهيك عن شلليته ومجانيته وأخوانياته ، الذي لا يميز بين النسق والسياق وبين النص والخطاب ، متجاهلا تماما الاستجابة لتقنيات الأبعاد الفنية والجمالية والمعرفية ، وهذا ما يتطلب صمود هذه المحاور أمام هذه الموجه التي نراها شائعة ومتهافتة على صفحات الجرائد .
كذلك ينبهنا البريد ومن ضمن المقترحات التي تردنا وبشكل مكثف أن نولي أهمية لأمرين هما :
* أمكانية اعتماد محور الأطاريح الجامعية في أعدادنا المقبلة كجهد بحثي أكاديمي يفتح شهية التلقي في أسئلته حول آفاق تناولها وتنوعها المعرفي ومدى جدواها في عملية التأثير والتأثر في الواقع الثقافي وهل تستطيع أو تساهم هذه الفعالية في أنتاج معارف جديدة بعيده عن بديهيات التحقيب والتعريف والالتفات لحساسيات فكرية وأدبية وثقافية يمكن استثمارها خارج أسوارها الجامعية .
* ثم دعوتنا إلى الاهتمام بشكل مركز واستثنائي حول إصدار عدد خاص يهتم بواقع الشأن الروائي وهذا ما نحاول أن نعمل عليه جاهدين في الأعداد المقبلة ..عدد يحتمل كل الآراء والمناقشات التي تتعرض لقيم السرد وأساليبه وكيفية تتم معالجة مضامينه أثر التغيرات الأساسية التي نعيشها في عالم من التحولات .
وأخيرا الرقيم لا يمكن لها أن تحظى بأي خطوة حقيقية وجادة في مواضيعها من دون متابعة ثاقبة لدور التلقي الذي نعده من أهم الأوراق الرابحة لهيئة التحرير في تخطي محطات التقويض والتشويش وهي تحاول أن تثني من عزيمتها في خطوة الألف ميل .



في البلاغة الجديدة و لسانيات النص

د.بن يحيى ناعوس /جامعة وهران/الجزائر

ظلت البلاغة تشغل حيّزا عظيما في حقول المعرفة الفلسفية و النقدية و الأدبية منذ أرسطو، ومرورا بالدراسات العربية في عصورها الذهبية، وصولا إلى التيارات الأدبية الحديثة.

و للبلاغة علاقة وطيدة بالنص الأدبي في شتى تمظهراته و تشكلاته الفنية والأدبية و التحليلية، وفي هذا تَنْصب البلاغة لنفسها مقاما محمودا في الحقول المعرفية المختلفة.

و من هنا، وجدنا حازم القرطاجني يقول في تبيان مدى شساعة مجال البلاغة : «كيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار». (١)

فعملية الحفر في مجال بنيات النص الأدبي للوقوف على المعنى المخبوء تحت النسيج اللساني والصوتي، ستظل في صيرورة و ديمومة مادام أن هناك نصوصا تُرْصف و خطابات تُقال .

وقد عملت المدارس الأدبية و النقدية المختلفة على تكميل الرؤية، وفتح طرق التوسع في فهم النص وتحليله بإضافة نظريات و آليات نقدية و تقنية لخدمة المغزى العام من وراء التعامل مع النص الأدبي.

و صادف القارئ عبر العصور سيلا عرمرما من المصطلحات النقدية، نتجت عن هذا الصراع بين التيارات المتضاربة و المتناطحة. و من هنا، وقع هذا الخلط والاضطراب في بناء النسق البلاغي للخطاب الأدبي .

و هذا عائد إلى تغير هرم النسق المعرفي ،الذي يُغلِّب منهجا على سائر المناهج المسيرة للحركة العامة للحياة المعرفية و الثقافية ...

و هذا البحث يطرح جملة من الأسئلة المنهجية و المعرفية ،تتمحور حول الدرس البلاغي و قراءة النص الأدبي و سر تغير آليات تحليل الخطاب في الدراسات المختلفة.

و هل يمكن أن تظهر بلاغة عامة تجمع بين معطيات البلاغة القديمة والبلاغة الجديدة في قراءة النص ؟ ولإثراء هذا الموضوع سنبحث، أيضا ،هل من علاقة بين البلاغة و الأسلوبية من جهة والبلاغة و علم النص «لسانيات النص» أو كما يسميه البعض البلاغة الجديدة من جهة أخرى؟

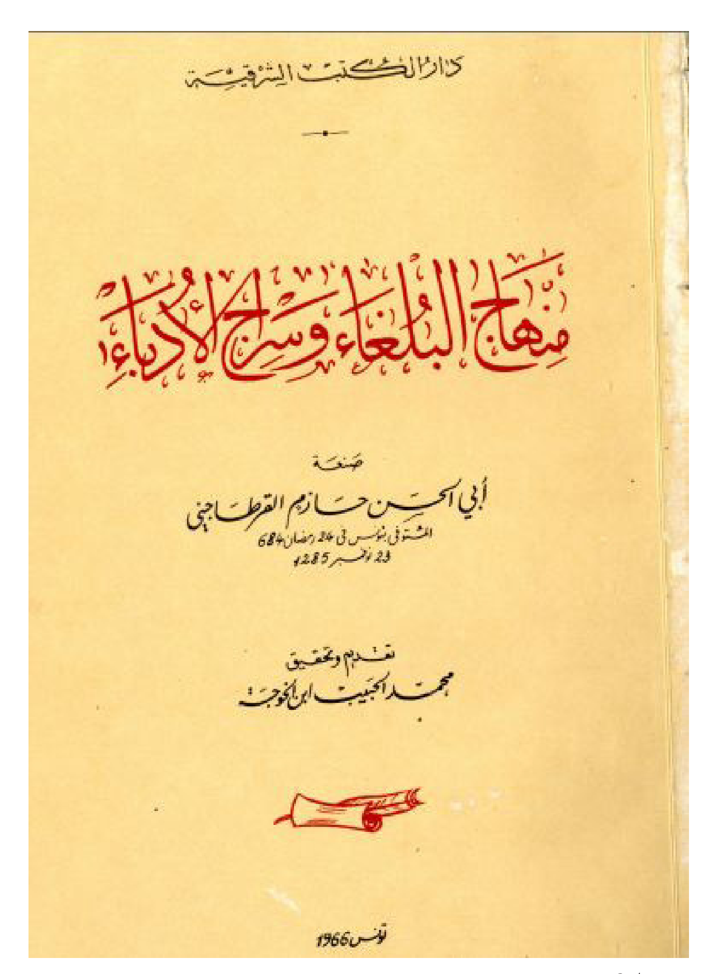
و تعود دوافعي في اختيار هذا الموضوع إلى عدة أسباب أهمها:

١- ظهور كتب كثيرة تحمل العنوان القديم متضمنة الجديد. من ذلك: البلاغة العامة، وبلاغة الشعر، لجماعة مي، وإمبراطورية البلاغة (قبل ذلك) لبيرلمان، و بلاغة النص ...إلى غير ذلك من العناوين.

٢- لم يعد رجوع البلاغة موضع جدال بين الدارسين سواء أولئك الذين نادوا بعودتها أو الذين لم يفعلوا ذلك، فالكل منخرط في البحث في أسباب هذا الغزو الجديد...

٣- قلة الدراسات العربية في هذا المجال مع وجود مجهود معتبر في مجال الترجمة مثل :» البلاغة والبلاغة الجديدة» لفاسيلي» تر.الشرقاوي...

وعلى هذا ،وجب التطرق لهذا الموضوع معرفة كيفية عودة البلاغة، هل بشكلها القديم أم بشكل جديد أم بهما


دار الكتب الشرقية

منهاج البلغاء وسراج الأدباء

صنعة

أبي الحسن حازم القرطاجني

المتوفى بتونس في 24 رمضان 684

23 نوفمبر 1285

تقديم وتحقيق

محمد الحبيب ابن الخوجة

تونس 1966

معا ؟.

وهذا العمل يهم كل دارس للأدب في أنساقه المتعددة و المتنوعة ، فهو يفرض نفسه كطرح يحاول الجمع بين القديم و الجديد، في بناء متكامل متحد لخدمة الغاية المعرفية التي نتوخاها من قراءة النص الأدبي قديمه و جديده. تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها من خلال العناصر التالية:

- الدرس البلاغي و العودة من جديد.
- البلاغة و الأسلوبية
- البلاغة و لسانيات النص
- علم البلاغة أنموذج جديد لقراءة النص الأدبي.

الدرس البلاغي و العودة من جديد : البلاغة فن الخطاب الجيد ،»البلاغة نظام من القواعد،تقوم مهمته على التوجه في إنتاج النص الأدبي ،و هي نظام يتحقق في النص ،تؤثر على القارئ بإقناعه ، أو تؤثر على المتلقي في عملية الاتصال الأدبي.»(٢)ولقد كان لعلم البلاغة فضلٌ كبير في بيان أساليب العرب، وتَراكيب لغتهم، وما تَمتاز به من

قوّةٍ وجمال؛ في اللفظ والمعنى، والعاطفة والخَيال؛ ممَّا أعان كثيرًا على فَهْم تُراثنا، وتقدير لُغتنا، وبَيان إعجاز كتابنا الكريم، بل إنَّ دراسة الإعجاز البياني وإدراكه كان الهدف الرئيس الذي من أجْله وُضِعَ علم البلاغة؛ وفي هذا يقول ابن خلدون: «واعلم أنَّ ثمرة هذا الفن، إنما هي فَهْم الإعجاز من القرآن»(٣).

فالبلاغة العربيَّة على هذا دينية المنبت، قرآنية المصدر، درجتْ ونَمتْ في رحاب كتاب الله تعالى ، تستهدي آياته، وتتشرَّب معانيه، قبل أنْ تتناولَ الأدب العربي بوجْه عام.

و من خلال تتبعنا الدقيق لمسارات البحث البلاغي عند العرب ،خلُصنا إلى أنّ الملاحظات الأسلوبية هي المصدر الأول للبلاغة العربية، حيث جُمعت تحت اسم البديع ومحاسن الكلام(ابن المعتز)، وأن الطموح إلى صياغة نظرية عامة للفهم والإفهام أو للبيان والتبيين(الجاحظ) هو المصدر الثاني الكبير للبلاغة العربية• و من هنا ، فإن للبلاغة العربية مهدين كبيرين أنتجا مسارين كبيرين: مسار البديع يغذيه الشعر، ومسار البيان تغذيه الخطابة• ونظرا للتداخل الكبير بين الشعر والخطابة في التراث العربي، فقد ظل المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبيرة النيرة التي ساهم بها الفلاسفة وهم يقرؤون بلاغة أرسطو وشعريته.(٤)

و في هذا يقول حازم القرطاجني: «ولو وجد الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام ••• لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»(٥) و لهذا كله وغيره ،وجدنا أغلب التيارات النقدية الحديثة(٦)تتجه إلى إمكانية إعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، ولاسيما مكتسبات اللسانيات.

و لقد بنيتُ هذا البحثَ على إمكان هذه القراءة وجدواها فكان لها مكانها ودورها. ولاشك أن هذا التوجه يجد سندا له في الدراسات الغربية التي انطلقت منذ الستينات تؤرخ للبلاغة الغربية، أو تعيد قراءتها وتفسر فعاليتها مع بارت (تاريخ البلاغة) و جان كوهن و كبدي فاركا وجان مولينو و طامين...

ونظرا أيضا ، لعودة البلاغة إلى الواجهة ،إذ ها هو ذا «رولان بارث» زعيم المجددين نفسه يبحث للبلاغة القديمة عن فستان حديث، وعن شغل في شركات الإشهار

كتاب البديع
لعبد الله بن المعتز

قد أعتنى بنشره وتعليق
المقدمة والفهارس عليه

اغناطيوس كراتشقوفسكي
عضو الأكاديمية العلوم
في لينينغراد

(بلاغة الصورة). لقد كتب سنة ١٩٦٣ قائلا: «ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية، وسيكون، حينئذ، من الممكن وضع بلاغة عامة أو لسانية لدوال التضمين، صالحة للصوت المنطوق، والصورة والإيماء..» (٧)و ها هي ذي الصيحات تدعو إلى عودة البلاغة بصفتها «الإمبراطورية» ،التي هيمنت على حقول المعرفة النقدية و الأدبية في الحقب السوالف.

ووجدنا بعض التعريفات اللسانية للغة تكرز على الوظيفة الإبلاغية للغة ،فقد عرف «أندري مارتيني « اللغة بأنها»أداة تبليغ يحصل على مقايسها تحليل لما يخبره الإنسان على خلاف بين جماعة و أخرى، و ينتهي هذا التحليل إلى وحدات ذات مضمون معنويّ،و صوت ملفوظ...» وهذا التعريف يكتسي أهمية بالغة في الدرس اللساني الحديث.

و نحن مطالبون اليوم ،بصورة ملحة ،بإعادة الشرعية للدرس البلاغي ، انطلاقا من المفهوم النسقي لها،




الذي يسعى إلى جعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والحجاج، ويستوعب المفهومين معا من خلال المنطقة التي يتقاطعان فيها، ويوسّع منطقة التقاطع إلى أقصى حدّ ممكن• فقد حدث خلال التاريخ أن تقلّص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة، وتوسّع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوع الوحيد لها، فكانت نهضة البلاغة حديثا منصبّة على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي(حيث يهيمن التخييل) والمجال الفلسفي المنطقي من جهة، واللساني التداولي من جهة ثانية(٨)

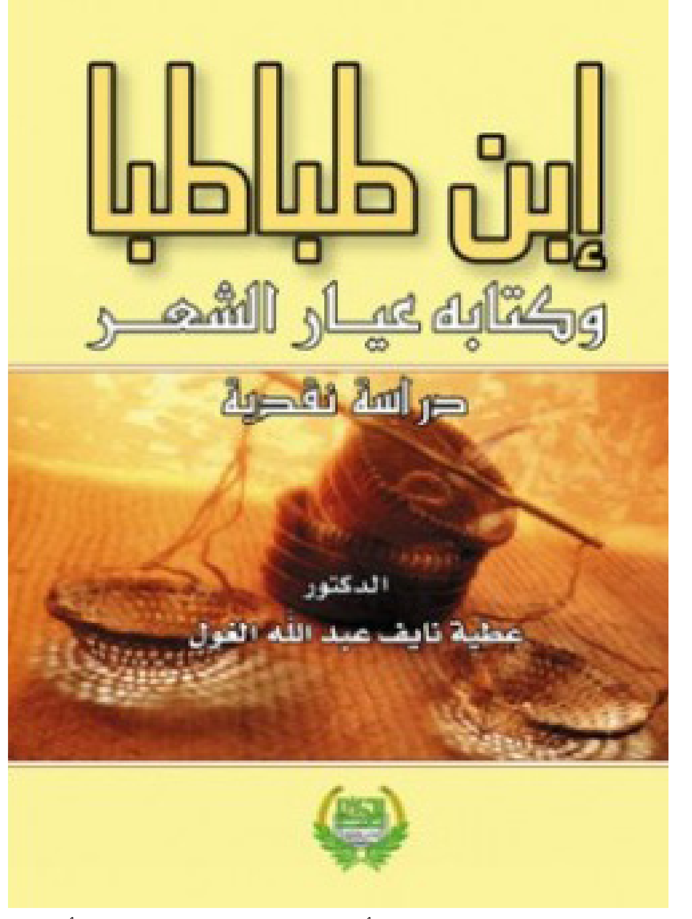
و قد دعا باحثون سابقون في مقولاتهم إلى(تجديد البلاغة العربية) قصد إحياء قواعدها و ربطها بما استحدث من بحوث في شتى المناهج النقدية التحليلة ، «أمثال الشيخ أمين الخولي و أحمد الشايب و أحمد الزيات و مصطفى صادق الرفاعي ،و كانت محاولاتهم الأولى بداية الربط الحقيقي بين الدرس البلاغي القديم ،و الدرس الأسلوبي الحديث» (٩). لأن البلاغة منذ قال القائل قولته بل و من قبلها و من بعدها إلى اليوم و الدرس البلاغي يموج بالحركة و التجديد فلا مسائله مستقرة و لا مناهجه تتوقف عن التجديد.

فمن المدارس العربية التي اهتمت بإحياء البلاغة المدرسة المصرية التي بدأت بإعادة «قراءة التراث البلاغي على ضوء المقولات النقدية المعاصرة» ؛وكان من أبرز هذه المحاولات كتاب بلاغة الخطاب و علم النص ١٩٩٢م لصلاح فضل الذي «يعد من بواكير المصنفات في حقل الدراسات النقدية العربية المعاصرة التي تهتم ببلاغة الحجاج و برائدها بيرلمان» .

و أما المدرسة الأخرى فهي المدرسة المغاربية التي تطور عندها المشروع البلاغي الحديث إلى «مشروع نقدي معرفي هدفه تحديد شروط الحوار و المثاقفة مع الآخر،و رسم الموقع منه و ذلك بعد الوعي اللازم بتراثنا و صياغة المفاهيم المناسبة لأي عملية تواصلية مع الآخر» .

البلاغة و الأسلوبية

لقد لقيت دراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني احتفاء عظيما في الدرس العربي ،منذ القرن الثاني الهجري ،التي استدعت ـ بالضرورة ـ ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة «أسلوب» عند البحث المقارن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.



فقد كان لعلماء متقدمين كأبي عبيدة (ـ ٢١٠هـ) والأخفش سعيد بن مسعدة (ـ٢٠٧هـ) والفراء (ـ ٢٠٨ هـ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر وجلاء أشكاله، رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها، بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع طعون الملحدين في القرآن وعربيته.

و بالعودة إلى المعاجم العربية نجد الزبيدي،مثلا، يُعرف الأسلوب بأنه هو «السطر من النخيل و»الطريق« يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم «الفن»، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»(١٠)، ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن «الأسلوب الطريق»(١١)، وينعته الرازي بـ «الفن»(١٢). أما عند البلاغيين فإنّ الأسلوب في اعتقاد ابن طباطبا ـ كشأن «النساج الحاذق الذي يوفق وشيه بأحسن التوفيق ويسديه وينيره»(١٣) حتى يجلي نظمه





في أحسن حلة، ولا يتأتى له ذلك إلا بالحذق في صناعة الأسلوب والتحكم في آلياته.

و لقد ألفينا النظرة إلى الأسلوب تتعمق في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (ـ ٤٧١هـ)؛ إذ نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، بل يجمع بينهما جمعا عبقريا ،لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث إنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار وفهم، ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى أن الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه.

و إذا كان الأسلوب ـ كذلك ـ يجب أن يتوخى فيه المبدع اللفظ لمقتضى التفرد الذاتيّ في انتقاء اللغة عن وعي وذلك بمراعاة حال المخاطب، فإن الجرجاني قد أضاف أصلاً أصيلاً إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية وقواعدها، فالنظم يمتنع معنى إذا لم ينضبط بالنحو، وذلك ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»(١٤)،

وبذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينتظم بها التركيب في نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه ـ كذلك ـ مستفتحاً لما استغلق من المعنى؛ إذ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحاً لها، و»أن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه؛ والمقياس الذي لا يعرف صحيحاً من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه»(١٥)، فإذا أدرك المبدع ذلك استقام له الأسلوب وأتاه أنى شاء.

و إذا انتقلنا بعد ذلك إلى ابن خلدون نجده يصرح بأن الأسلوب عند أهل الصناعة «عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القوالب التي يفرغ فيها، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية»(١٦).

ويؤكد ابن خلدون في مقدمته ،أيضا، أن الوظيفة الشعرية أو الصناعة الشعرية «ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبناء، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»(١٧)،

إذ يعدُّ مفهوم الأسلوبية ـ كما هو معروف ـ وليد القرن العشرين وقد التصق بالدراسات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم «الأسلوب» السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقاً بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له، أيضاً، الوقوف على مافي النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة.

ونجد أن الأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي انطلاقاً من مؤسسها شارل بالي، «فمنذ سنة ١٩٠٢ كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي.سوسير أصول اللسانيات الحديثة»(١٨)، ووضع قواعدها المبدئية، حينها غيرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإبعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

يمكننا أن نَخْلُص إلى أن الأسلوبية كمنهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلاً خصباً تجد فيه الأسلوبية ضالتها درساً وتطبيقاً .

ومن هنا، فإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسلوبي، لأنّ الأسلوبية تعود بالضرورة ،حسب طبيعتها ،إلى «خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها»(١٩) أمّا فيما يتصل «بالأثر الجمالي، أو تحليلِ عمل الشاعر، أو الروائي، أو المسرحي وجدانياً، وجمالياً وموقفاً أو سواه فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك»(٢٠).

إن الذي أكد الصلات التي بين البلاغة، والأسلوبية، رغم استقلال كل منهما بعض عن بعض؛ أو أيضاً ازدهار كلٍ منهما في مجاله الخاص، الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد الأدبي، والأسلوب، مثل خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية، أوحوارية الكلمة، وخاصة في الرواية، أو تحرير المتلقي من آلية المألوف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو الشعرية كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو الرسالة الخالقة لأسلوبها، وهكذا دواليك.

ولهذا سنقف على أهم أوجه الاتفاق الكثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة وعلى أوجه الاختلاف بينهما، ولعل الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين الأسلوبية والبلاغة .

فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي:

١- أن كلا منهما نشأ منبثقا من علم اللغة وارتبط به .

٢- أن مجالهما واحد وهو اللغة والأدب.

٣- علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة مثل علم المعاني والمجاز والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .

٤- كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية هما: العدول والاختيار.

٥- يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة وهي أصل لها.

٦- تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم ، حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .

٧- البلاغة تقوم على مراعاة مقتضى الحال والأسلوبية تعتمد على الموقف وواضح ما بين المصطلحين من تقارب .

أما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي:

١- علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث.

٢- البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين :

طريقة أفقية . أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد .

طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.

٣- عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة



المنشودة ، وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية .

٤- أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.

٥- من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين

كحد أقصى في دراستها للنصوص ، كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها .

٦- أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملا.

٧- البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم , أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .

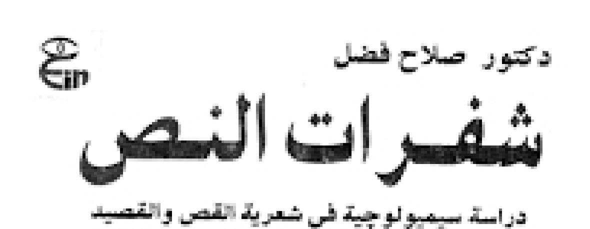
وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرا بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه ،كما سنبين في المبحث اللاحق،إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات لسانيات النص وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية بعامة .

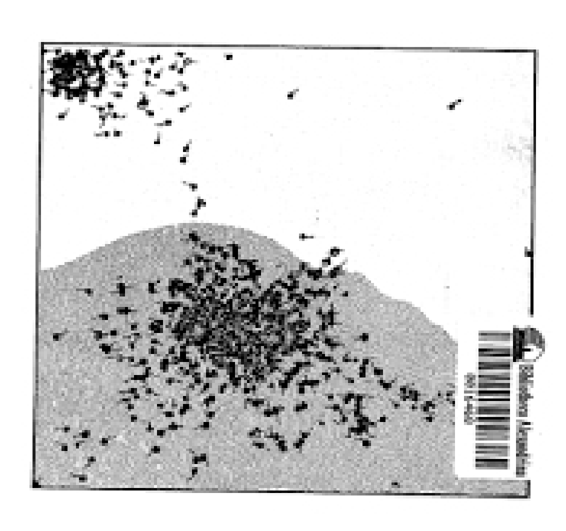
بين البلاغة ولسانيات النص: في الحديث عن البلاغة و لسانيات النص لا بد من الإشارة إلى التقارب المنهجي بينهما في النظرة إلى النصوص بصفة عامة، فبينهما نقاط تلاق كثيرة ،و في هذا يقول أ.د/سعيد حسن بحيرى: «لا يخفى أن لمناقشتنا لحدود البلاغة علاقتها بعلم لغة النص دلالة واضحة على الصلة بينهما إلى حد الذي جعل بعض الباحثين يعدها السابقة التاريخية لعلم النص»(٢١) ، و هذا يوضح بجلاء العلاقة بيهما في التعامل مع النص الأدبي في شتى تمظهراته ،و هذا ما يدفعنا ،على حسب قول فانديك، إلى القول بأن «البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجُهها العام، المتمثل في وصف النصوص وتحديد و ظائفها المتعددة.» (٢٢)

و ينبغي أن يشار هنا إلى أن كثيرًا من الأفكار التي تبنتها لسانيات النص و النظرات النصية بزغت «من بحوث في البلاغة القديمة؛إذ إن البحث في ممارسة الخطاب(الكلام) في البلاغة القديمة يضم عددا من النظرات و القواعد الخاصة بتنظيم نصوص محددة-إذ إنه قد استخدمت في المباحث المتعلقة بترتيب الأفكار و زخرفته ،قواعد بناء محددة للنصوص لأهداف بلاغية محددة.»(٢٣)

و يضاف إلى ما سبق أن البلاغة تتوجه «إلى المستمع أو القارئ لتؤثر فيه، وتلك العلاقة ذات خصوصية في البحث اللغوي النصي.»(٢٤) و ما تزال قواعد بناء النص البلاغية ضرورية ، ولا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النص ، وبخاصة دراسة النص الشعري بفهومه الواسع.

وعلى ما سبق، فإن العلاقة بين البلاغة وعلم النص هي





علاقة تفاعلية مستمرة لأنّ «علم النص يمكن أن يقدم إطارا عاما للدراسة المجددة لبعض الجوانب البلاغية في الاتصال.» وذلك لأن البلاغة التي كانت فقدت أهميتها «في فترات سابقة تعد الآن السابق التاريخي لعلم النص» (٢٥)

علم البلاغة نموذج جديد لقراءة النص الأدبي

في البداية أردنا أن نقرر بأنّ «معرفة طرق التناسب بين المسموعات و المفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك و هو علم البلاغة « ،فلا عجب أنه منذ النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت في الغرب أصوات تنبه إلى خطورة اختزال امبراطورية البلاغة في المستوى الأسلوبي أو المحسنات، ونجد جيرار جنيت G. Genette «ألف مقالا أسماه البلاغة المختزلة (La Rhétorique restreinte) حظي بمكانة خاصة في التنظير البلاغي الحديث محاولا فيه إبراز الانزياح الذي حدث في تاريخ البلاغة عندما تم النظر إليها من خلال جزء من أجزائها هو الأسلوب» (٢٦) ، كما دعا بيرلمان Ch. Perelmanإلى ضرورة العودة إلى المعنى الشامل للبلاغة الذي يضم أبعادا حجاجية جدلية وفلسفية منطقية.





وذلك في محاولة منه «لإحياء البلاغة الميتة التي فقدت على مدى قرون أجزاءهامة من امبراطوريتها الواسعة» (٢٧).

وعندما ننتقل إلى التنظير العربي البلاغي الحديث ،نفاجأ بقلة الدراسات التي اهتمت بتدقيق المصطلح البلاغي، بل إن إلقاء نظرة على المقررات الجامعية والمدرسية تثبت مدى استمرارية السطو على الميراث البلاغي من خلال علوم تتخذ مسميات متعددة : فهي سيميولوجيا، وأسلوبية، ولسانيات، وهي منطق وجدل...إلخ. وكان الدكتور محمد العمري – فيما أعلم – من أوائل من نبه إلى خطأ المفهوم الشائع للبلاغة في الساحة الأدبية والتعليمية العربية، وهو خطأ ناجم عن اعتماد شروح التلخيص التي انصبت على عمل السكاكي»مفتاح العلوم».

فقد شاع، في الأوساط التعليمية العربية، أن البلاغة تنحصر في ثلاثة علوم هي : البيان والمعاني والبديع، وهوالمعنى التي تقدمه الكتب التعليمية المشهورة مثل : «علوم البلاغة» لمصطفى المراغي. وغيره من الكتب التي حذت حذوه النعل بالنعل (٢٨). وقد استطاع الدكتورمحمد العمري في مجمل ما كتب حول البلاغة تصحيح المسار البلاغي العربي من خلال وضع الأنساق العربية الكبرى التي لا يشكل الأسلوب رافدها الوحيد، بل هناك روافد أخرى تداولية، وحجاجية إقناعية...مما يعني أن البلاغة العربيةتختزن مفهوما مغايرا للذي كرسته عصور الانحطاط عنها.

كما شكلت كتابات الدكتور محمد الولي نقطة هامة لتدقيق المصطلح البلاغي الذي ينصرف تارة إلى بلاغة المحسنات، وتارة إلى بلاغة الحجاج (بلاغة الإمتاع وبلاغة الإقناع). حيث وقف عند مختلف العناصر التي تشكل قوام البلاغة عند أرسطو، والتي لا تعتبر المحسنات إلا جزءا من أجزائه(٢٩).

ولعل هذا ما دفع – حسب الدكتور محمد الولي – الشعريات الحديثة إلى العودة إلى البلاغة القديمة بعدما لاحظت عدم كفاية المستويات الشكلية والأسلوبية في الإحاطة بمكونات النص الأدبي : «ولكي تنجز الشعرية هذا المشروع عليها أن تطرح إشكالاتها الخاصة المختلفة عن إشكالات البلاغة الإقناعية، وليست(٣٠)

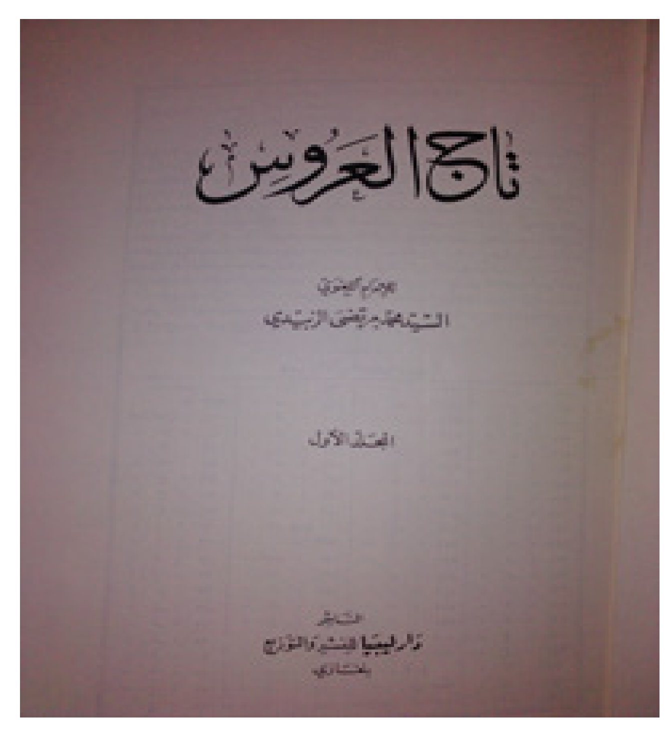
الثورات المعاصرة المتمثلة في نظريات «جمالية التلقي»


بارت

و «تاريخ الأدب» و «تداولية النص الأدبي» إلخ... إلا بدايات لإعادة النظر إلى أسس الأدب التي اختزلت لعهود في نظرية المحسنات».(٣١) .

إن هذه المجهودات المبذولة اليوم في التنظير البلاغي العربي (٣٢)يمكن أن تفتح بابا جديدا لإعادة قراءة البلاغةالعربية القديمة، والكشف عن مكوناتها الحجاجية والإقناعية والتداولية، خاصة إذا نظرنا إلى الفكر العربي في شموليته حيث يمكن أن نجد تقاطعات عديدة بين الدرس البلاغي وبين علوم أخرى كالنحو وعلم والكلام والتفسير والمنطق.

و على هذا ،و تأسيسا على ما سبق؛ فإنّ البلاغة «تهتم بالشفرة العامة ،لا بالأساليب الفردية،فإن البلاغة بقوانينها –غير المعيارية-هي التي تتولى-إذن- حصر الأشكال المحددودة وربطها بالمتغيرات الماثلة في الواقع الإبداعي ، ووصف القيمة النسبية لكل شكل منها ، إذ بمجرد أن تولد الكلمة حية في سياقها المتحرك من رحم الإبداع الشخصي ، و يتاح لها أن تدخل في نطاق التقاليد المستقرة ،فإن و ظيفة الشكل البلاغي حينئذ تتمثل في إضافة صيغة الشعرية على الخطاب الذي يحتويها ,فبلاغة الخطاب تطمح إلى إقامة قوانين الدلالة الأدبية بكل ثرائها و إيحاءاتها ، أو تهدف إلى احتواء ما أطلق عليه «بارت» علامات الأدب» و زيادة على ما سبق، فإن البلاغة الجديدة ترى» أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله، وتجعل هذه المقولة من الفصل بينها وبين علم لغة النص



أمرا مستحيلا.»

و لما كانت البلاغة نظاما من التعليمات «تستخدم في إنتاج النص ،فإن معارفها مهمة في إنتاج كثير من الحالات ،و إن كان يتم عرض إمكانات الانتفاع بالأجناس البلاغية كلها في تحليل النص»(٣٣) وعلى هذا ،فإنّ النص يبقى مفتوحا و «تظل قراءتنا و مشروعنا منفتحا على السؤال و البحث و الاستفادة من الإنجازات الهامة في مجال علوم الأدب و العلوم اللسانية و الاجتماعية ،بما يسهم في إنجاز قراءة أكثر إنتاجية و أكثر انفتاحا و قبولا للتطوير و الإغناء:إغناء المنهج الذي به نحلل،و النص الذي نقرأ،و لا يمكن أن يتأتى هذا إلا عبر التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف و البناء»(٣٤) بين القديم والجديد مما يجعلهما ينصهران غي بوتقة واحدة مشعة بالأفكار الأصيلة والمتجددة،لأنه رغم تطور المناهج الحديثة انطلاقا من دي سوسير إلى فانديك وبارت وغيرهما .فإنه لا ينبغي لنا ننكر الزخم الكبير من المعارف و القوانين التي قدمتها لنا البلاغة القديمة فلهذا ينبغي أن نوضح أن «البلاغة القديمة قد قدمت نموذجا معينا،كان مُعينا للأراء و الاقتراحات التي طُرحت فيما بعد ، وبخاصة من خلال النظريات الحديثة .»(٣٥)

و من المنظور السابق ، نصل إلى أن البلاغة القديمة «تضم الأفكار الجوهرية التي عُنيت الدراسات النصية بالتوسع فيها، ومن ثم توجد جوانب اتفاق عدة بينها إلى حد يصعُب معه إغفال الأثر،حتى حين تكون درجة خفائه مرتفعة.»(٣٦)و من هنا فإن البلاغة العامة،الجامعة بين البلاغة القديمة و الجديدة، تطرح نفسها كبديل في قراءة النص الأدبي وفق المعطيات التي رسمها المنظرون القدماء و المحدثون وأنا في هذا أطرح نوعا «من المثاقفة يقوم على الاستعانة بالتراث في فهم المسائل اللغوية الحديثة ، خاصة تلك العلوم التي لها جذور تراثية مثل علم النص الذي قلنا إن البلاغة تمثل السابق التاريخي له.»(٣٧)

و زبدة القول ، فإننا مهما حاولنا أن «نخرج بمعلومات وافرة من علم تحليل الخطاب المعاصر فلن يكون هذا المطلب يسيرا إلا إذا عدنا إلى البلاغة العربية.»(٣٨) الأصيلة ،لأنه انطلاقا من هذه المعطيات فقد» أثبتت اللغة العربية قدرتها على استيعاب الرموز و الدلالات الدينية و الاجتماعية و الروحية و الإنسانية، بوصفها لغة حية لها تقنياتها الخاصة بها ، ومقوماتها و قوانينهات الذاتية التي بها تحفظ سلامتها و ديمومة فاعليتها.أسست هذه المقومات والخصائص مبادئ أولية لعلم النقد العربي البلاغي،فأرسى البلاغيون القدامى قواعد النقد البلاغي ، وكانت أبحاثهم منطلقا لدراسات نقدية لاحقة»(٣٩)،هذه التي أردنا أن نطرحها في هذه الورقة ،و إن تسنى لنا المجال ،في بحث لاحق، سنقوم بجملة من التطبيقات على نصوص قرآنية كريمة ،لنقف على أهم معالم هذه البلاغة العامة الجامعة بين القديم والجديد.

تركيب و استنتاج :

١- مما سبق ،صار لزاما توسيع المفاهيم البلاغية القديمة ودفعها تصنيفا، وتفسيرا، إلى مستوى الأصول التي يتولد عنها غيرها؛ ضمن نسق جديد، كما فُعِل مع الاستعارة والمجاز المرسل وصور التكرار والتوازي ضمن ما أسموه : نحو الشعر...

٢- ضرورة زرع التقارب المفهوماتي في حقول تحليل الخطاب بين النقد القديم و الجديد.

٣- نستطيع تفسير طبيعة الصور البلاغية وكيفية اشتغالها بإدخالها في نسق عام واستخراج البنية المشتركة بينها.

٤.يمكن الربط بين البلاغة و علم النص(البلاغة الجديدة) في نسق معرفي واحد و شامل لتسهيل عملية التواصل بين العلمين.علنا نبلغ إلى اكتشاف معان أخر داخل النص الأدبي في شتى تمظهراته الإبداعية و التحليلية.و حتى نظل في دائرة الاتصال الوثيق بلغتنا العربية و قيمها التعبيرية و البيانية.



٦- و استنادا على ما سبق ،فإن الضرورة المعرفية تلح على وجود علم للنص لدراسة النصوص بصفة عامة، و إثبات أن كل نص هو بشكل ما «بلاغة» أي أنه يمثل وظيفة تأثيرية، وبهذا فالبلاغة تمثل منتهى للفهم النصي مرجعه التأثير.

٧- البلاغة الجديدة أوسع من لسانيات النص في كونها تهتم ببلاغة الكلمة و بلاغة الجملة و صولا إلى بلاغة النص .

مكتبة البحث

•ابن خلدون،المقدمة.دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط/٣، ١٩٨٣م.
•ابن طباطبا،عيار الشعر.
•حازم القرطاجني، منهاج البلغاء.
•حامد ابو حامد،الخطاب و القارئ،مركزالحضارة العربية ،ط٢ القاهرة ٢٠٠٢
•الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتب، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٤.
•رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط٠١/ ١٩٩٣
•رونالد بارت، بلاغة الصورة،نقله الشرقاوي في البلاغة القديمة
•الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،تح.عبد الستار أحمد فراج،مطبعة حكومة الكويت،١٩٦٥م.
•سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع،٢٠٠٤م.
•سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م،ص:١١١؛
•شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد ، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٩٩
•عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
•عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط٢، ١٩٨٢.
•الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر ، بيروت لبنان، ١٩٨٣
•محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى،الشركة العالمية للنشر،ط١ /١٩٩٧م
•د.محمد سالم الأمين الطلبة،الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط١/٢٠٠٨م.
•محمد العمري،
١.البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول»، سنة ٢٠٠٥م بدار افريقيا الشرق.
٢.البلاغة العربية الأصول وَالامتدادات»، الطبعة الأولى١٩٩٨.
٣.البلاغة العامة والبلاغات المعممة، ضمن مجلة فكر ونقد،العدد ٢٠ .يناير ٢٠٠٠
•محمد الولي،»المدخل إلى بلاغة المحسنات». مجلة فكر ونقد. العدد ١٧.
•مها خيربك ناصر،النقد العربي البنيوي،مجلة الخطاب ،العدد الثاني :ماي ٢٠٠٧
المراجع الأجنبية:
• Rhétorique restreinte. G. Genette. Figure3. Edition du seuil. Paris 1972
L'empire Rhétorique . Ch. Perelman. Librairie Philosophique. 1977

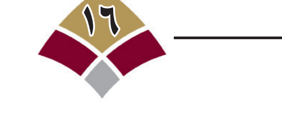
الهوامش

١- حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء. ص٨٨ .
٢ - أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٢.
٣ - مقدمة ابن خلدون، باب البيان، ص٥٢١.
٤ - ينظر الدكتور محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ،دار افريقيا الشرق سنة ٢٠٠٥م ، ص ٢٨ - ٢٩.
٥ - حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٨.
٦ -ينظر كتاب «البلاغة العربية الأصول وَالامتدادات»، محمد



العُمَري ،الطبعة الأولى١٩٩٨.

٧ -ر. بارت، بلاغة الصورة،نقله الشرقاوي في البلاغة القديمة، ص٥.
٨ -ينظر- andre MARTINET ,Elements linguistiques generale ,P٢٠
٩ - ينظر كتاب «البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول»، الدكتور محمد العمري سنة ٢٠٠٥م بدار افريقيا الشرق.
١٠ -د.امحمد عبد المطلب،البلاغة العربية قراءة أخرى،الشركة العالمية للنشر،ط١ /١٩٩٧م،ص ٦.
١١ -د.محمد سالم الأمين الطلبة،الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط١/٢٠٠٨م،ص٢١٨.
١٢ -المرجع نفسه،ص٢٢٠.
١٣ - المرجع نفسه،ص٢٨٧.
١٤ - الزبيدي ،تاج العروس ـ ١/ ٣٠٢.
١٥ - الفيروز أبادي ،القاموس المحيط ، ـ ١/ ٨٦.
١٦ - الرازي ، مختار الصحاح ، ص١٣٠.
١٧ - ابن طباطبا، عيار الشعر،ص ١١.
١٨ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٦٤.
١٩ ـ المرجع السابق،ص٧٤.
٢٠ - مقدمة ابن خلدون، ص ٣٥٢.
٢١ ـ المرجع السابق، ص ٣٥٣، ٣٥٤.
٢٢ ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٢٠.
٢٣ ـشفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد/ صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٩٩، ص ٨٠.
٢٤ـ رجاء عيد،البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط١٠/ ١٩٩٣، ص٣٣.
٢٥-ينظر: البلاغة والأسلوبية :محمد عبد المطلب ، ص ٢٦٨.
٢٦ ينظر :اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب : شكري عياد ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص٤٣-٤٩.
٢٧ ينظر:في الأسلوب والأسلوبية :محمد اللويمي،مطابع الحميضي ط١، ص٦٨-٧٠.
٢٨ - أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٠.
٢٩ - أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٠.
٣٠ - أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٩.
٣١- أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢١.
٣٢ -د.حامد أبو حامد،الخطاب و القارئ،مركزالحضارة العربية ،ط٢ القاهرة ٢٠٠٢،ص١٤١.
٣٣ -حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص ٢٢٦.
٣٤ - Figure٣ .G. Genette .Rhétorique restreinte. Edition du seuil. Paris ١٩٧٢. P ٢١-٤٠.
٣٥ - Ch. Perelman. L'empire Rhétorique. Librairie Philosophique ١٩٧٧. P١٣.
٣٦ - ينظر كتاب «البلاغة العامة والبلاغات المعممة. محمد العمري. ضمن مجلة فكر ونقد. العدد ٢٠ .يناير ٢٠٠٠ .،ص ٦٩-٧٠.
٣٧ - محمد الولي ،»المدخل إلى بلاغة المحسنات». مجلة فكر ونقد. العدد ١٧.
٣٨ - محمد الولي، من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات،مجلة» فكر ونقد» عدد ٢٠ -١٩٩٨ . ص ١٣٨.
٣٩ -المرجع نفسه ،ص١٣٨.
٤٠ -»أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم» ،كتاب جماعي،. نشر كلية الآداب منوبة. تونس. ١٩٩٨ . ص ١٧
٤١ -أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٧.
٤٢ - أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٨.
٤٣ -.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ٢٤.
٤٤ -سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص١٥٤،١٥٥.
٤٥ -أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص١٤٣.
٤٦ -أ.د/سعيد حسن بحيرى،علم لغة النص ،المفاهيم و الاتجاهات،ص ١٤٤،١٤٣.
٤٧ - د.حامد أبو حامد،الخطاب و القارئ،مركزالحضارة العربية ،ط٢ القاهرة ٢٠٠٢،ص١٤٩.
٤٨ -د.حامد أبو حامد،الخطاب و القارئ،مركزالحضارة العربية ،ط٢ القاهرة ٢٠٠٢،ص١٤١.
٤٩ -د.مها خيربك ناصر،النقد العربي البنيوي،مجلة الخطاب ،العدد الثاني :ماي ٢٠٠٧،ص٢٠٠.





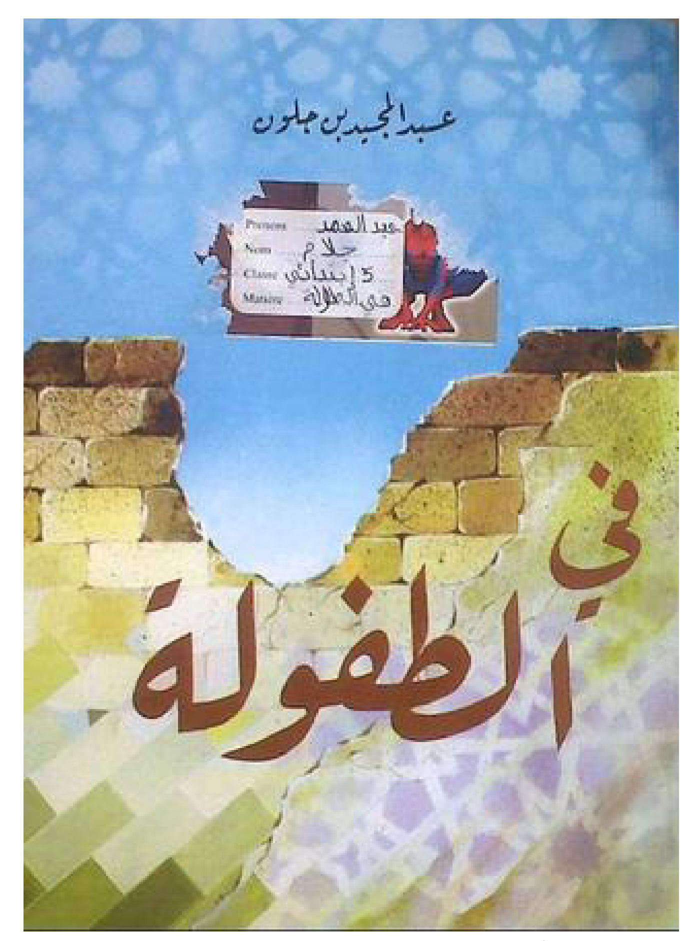
الرواية العربية بين جدلية الانا والاخر (ادب الصورة)

د. جميل حمداوي

خطــة البحــث:

يندرج موضوعنا الذي بين أيديكم " صور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي " ضمن الأدب المقارن أو أدب الصورة ، حيث ترصد دراستنا المتواضعة مراحل رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، وذلك عبر تحديد مجموعة من الرؤى التي تحكمت في هذه النصوص السردية والروائية، والتي حصرناها في: الرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية الحقوقية، والرؤية العدوانية.

هذا، وقد اعتمدنا على منهجية تاريخية تحقيبية تهتم بتحديد المراحل التاريخية التي عرفتها رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، مع اعتماد منهجية تطبيقية فنية تحليلية تبرز القضايا المضمونية والتيمات الموضوعاتية والظواهر الدلالية البارزة في هذه الرواية، مع استخلاص المميزات الفنية والجمالية التي تخصص هذه الأعمال الإبداعية ، وتفردها عن باقي الأجناس والأنماط الروائية



والسردية الأخرى .

ومن الملاحظ، أننا اعتمدنا على عينة عشوائية من روايات الأنا والآخر من مختلف أقطار العالم العربي ، وذلك لمعرفة الكيفية التي تعامل بها ذلك المبدع أو ذاك مع جدلية الأنا والآخر، ونحن نعلم كل العلم أننا لم نستقص بشكل كاف كل الروايات العربية التي تناولت هذه الثنائية تخييلا وإبداعا وتشخيصا.

زد على ذلك، فإن موضوع الأنا والآخر في الرواية العربية لقد أشبع درسا وفحصا وتمحيصا من قبل الدارسين والباحثين العرب والأجانب على حد سواء، فأخضعوه في إطار الأدب المقارن وأدب الصورة لمناهج متنوعة قصد سبر سياقاتها وحيثياتها النفسية والمرجعية، وتحديد مكوناتها التأثيرية والتأثرية، وإبراز معطياتها الدلالية والقضوية والفنية والجمالية. ولكننا سعينا جادين إلى أن نضيف بعض الجديد في هذه الدراسة المتواضعة كتصنيف رواية الأنا إلى الآخر فلسفيا وأدبيا إلى مجموعة من الرؤى إلى العالم (الرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية الحقوقية، والرؤية العدوانية). وبعد ذلك، وسعنا عملية التحقيب والتأريخ في المتن الروائي ، وذلك ليشمل بعض الشواهد الروائية في الدول العربية غير المعروفة كثيرا في مجال رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر كالقطر المغربي والقطر السعودي ، وذلك بالمقارنة مع دول عربية أخرى لها باع كبير في الرواية الحضارية كمصر ولبنان وسوريا وفلسطين... ثم، حددنا مجموعة من الثوابت البنيوية والتجنيسية للرواية الحضارية أو لتشكيل رواية الأنا والآخر تحبيكا وتنميطا وتنويعا .

توطئـــــة:

بادئ ذي بدء، لم تظهر رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر إلا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي ، وذلك مع التغلغل الاستعماري في العالم العربي والإسلامي قصد التحكم فيه سياسيا، واستغلاله اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وإضعافه عسكريا وإعلاميا، وتغريبه دينيا وحضاريا، وتشكيكه عقديا وفكريا. ومن هنا، طرحت إشكالية الشرق والغرب فكرا وإبداعا وتخييلا، فعرضت على مائدة النقاش والبحث والجدال الواسع ، ولاسيما ثنائية التقدم والتخلف. ثم، برزت أيضا عبر ذلك عقدة النقص العربي أمام تفوق الإنسان الأوربي واضحة للعيان في الكتابات السردية العربية الأولى بالخصوص.

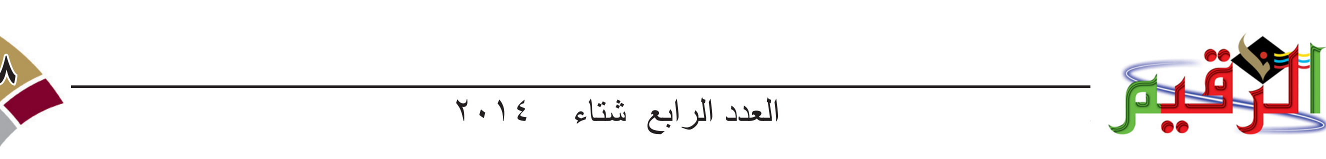
إذا، كيف شخصت الرواية العربية جدلية الذات والغير؟ وماهي أهم أنواع التمثلات والرؤى الفلسفية والإبداعية التي جسدت هذه الجدلية؟ وما هي خصائص هذه الروايات التي صورت هذه الجدلية دلاليا وجماليا ووظيفيا؟ هذا ما سنعرفه في هذه الورقة المتواضعة

أنمـاط الرؤى والتمثلات والصور في روايات الأنا والغير:

تنماز الرواية العربية منذ ظهورها في أواسط القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا بتجسيد ثنائية الأنا والآخر عبر مجموعة من الرؤى والأنماط والصور المتقابلة سواء أكانت سلبية أم إيجابية تترجم لنا ثنائية الشرق والغرب ، وثنائية الذكورة والأنوثة، وثنائية التقدم والتخلف، وثنائية العلم والجهل، وثنائية المادة والروح...ومن بين هذه الرؤى النمطية نذكر مايلي :

١: ـ الرؤيـــة الانبهاريـــة

نعني بالرؤية الانبهارية تلك النظرة الأولى للأنا وهي

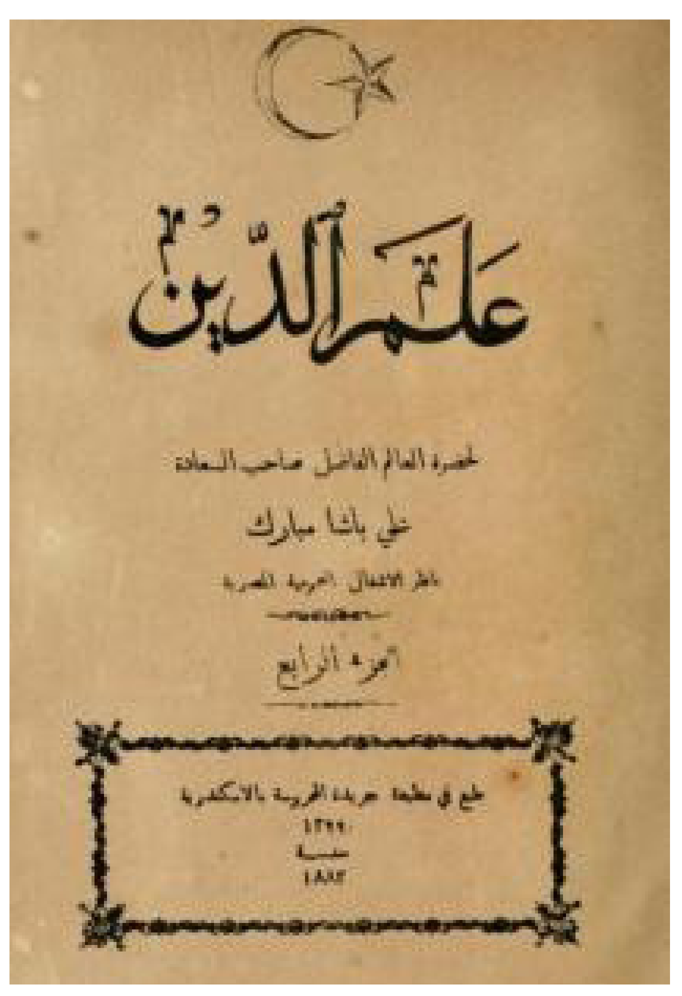


تتأمل منجزات الآخر المماثل أو المخالف، تلك النظرة الحائرة القائمة على الاندهاش والتعجب والاستغراب والانبهار بحضارة الغرب ، والافتتان بتقدمه وازدهاره في شتى العلوم والفنون والتقنيات والمعارف والآداب. وغالبا ما تكون تلك النظرة في البداية فطرية ساذجة أو نظرة واعية نسبيا ما بالفوارق الموجودة بين الشرق والغرب أو بين المكان الأصل ومكان الغواية والجذب والافتتان ، وذلك بسبب صدمة الحداثة أو صدمة الاستعمار، والتي تفرز بشكل جلي التناقضات الهائلة والتباين الشاسع والهوة الفاصلة بين عقلية متخلفة وعقلية متقدمة.

ومن النصوص الروائية العربية الأولى التي صورت جدلية الأنا والآخر من خلال رؤية انبهارية استعجابية واستغرابية، نستحضر رواية رفاعة الطهطاوي:" تخليص الإبريز في تلخيص باريز" ، والتي هي بمثابة رحلة يقوم بها طالب مصري إلى باريس في أواخر القرن التاسع عشر، فيصف جغرافيتها ، ثم ينبهر بحضارتها وعلومها وفنونها وأنظمتها السياسية والدستورية والإدارية، ثم يعجب بسكانها وأخلاقهم ومنازلهم وصحتهم وتأنقهم وعاداتهم. ويعني هذا أن العمل الأدبي والإبداعي الذي كتبه رفاعة الطهطاوي عبارة عن رحلة روائية تعليمية وتثقيفية تطرح رؤية انبهارية قائمة على تمجيد العقلية الفرنسية، مع الإشارة في نفس الوقت بالإحالة والتعريض والتلويح إلى تخلف العقلية الشرقية، وانحطاط الواقع العربي الإسلامي على جميع الأصعدة والمستويات .

وعلى الرغم من هذا، " فمن التجني على كتاب رفاعة الطهطاوي أن نقيسه بالرواية، وقيمة الكتاب من الناحية الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية، لأنه يكشف لنا ولأول مرة عن احتكاك عقلية أزهرية متفتحة بعلوم الأوربيين وبعض مظاهر حياتهم الاجتماعية، لمؤلف وجد في نفسه الجرأة على الاعتراف بتقدم الغربيين في العلوم برغم كونهم لا ينتمون إلى الإسلام،كما ترجم كثيرا من المواد في دستورهم وأعجب بنظام الحكم عندهم. برغم ماكان يقدمه من تبريرات، ثم وجد الجرأة على نشر كتاب في مجتمع يحكم حكما استبداديا ولا يجد فضيلة إلا وهي عند المسلمين وحدهم، مجتمع النصف الأول من القرن التاسع عشر" .

ويمكن الحديث عن مؤلف تاريخي سبق إلى عقد مقارنة بين العقلية الشرقية والغربية كما نجد ذلك عند المؤرخ



المصري عبد الرحمن بن حسن الجبرتي في كتابه" في عجائب الآثار في التراجم والأخبار" ، والمعروف بتاريخ الجبرتي، وذلك أثناء حديثه عن الحملة الفرنسية على مصر. ونجد هذه الرؤية الانبهارية بالحضارة الغربية وعلومها ومعارفها أيضا في رواية علي مبارك" علم الدين" ، وتأخذ طابع رحلة سياحية إلى فرنسا للاغتراف من العلوم والمعارف والآداب الموجودة لدى الفرنسيين.

وإذا كان هؤلاء الروائيون الرحالة الأوائل المنبهرون كثيرا بحضارة الغرب عشقا وفتنة ودهشة، يوفقون غالبا في نصوصهم السردية بين الحضارة الغربية والتراث العربي المشرقي، فيدافعون إلى حد ما عن القيم الروحية الإسلامية، فإن الكاتب فرح أنطون في روايته" الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث" ، قد انبهر بالحضارة الغربية أيما انبهار ، مرجحا كفتها على كل ما لدى العرب من إرث ثقافي وحضاري وقيمي .

٢: ـ الرؤيــة الحضاريــة





بعد الرؤية الانبهارية بتفوق الغرب ، والاعتراف بتقدمه علميا وفنيا وتقنيا في المرحلة الأولى من فترات القرن التاسع عشر الميلادي، نجد رؤية أخرى ستتشكل روائيا وفنيا وإبداعيا في العقود الأولى من القرن العشرين ، وذلك مع جيل من الكتاب الذين سافروا إلى الخارج لطلب العلم كطه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيي حقي، ويوسف إدريبس ، وسهيل إدريس...وآخرين. بيد أنهم لم ينبهروا بالغرب إلى درجة السذاجة السطحية والاستغراب الخارق الفاتن، بل تنبهوا إلى أسباب تقدم الغرب ماديا وتقنيا وعلميا وثقافيا وفنيا، ولكنهم تنبهوا أيضا إلى قيمة الشرق، وتميزه على مستوى القيم الدينية والروحانية، والدفاع عن أصالته وعاداته وتقاليده وحضارته وشرقيته .

والمقصود من كل هذا أن كثيرا من المثقفين العرب في بداية القرن العشرين قد انبهروا أيما انبهار بحضارة الغرب إعجابا وافتتانا وغواية، فانساقوا وراء نزواتهم الشعورية واللاشعورية. وبالتالي، كانت رؤيتهم للغرب على أنه رمز للحرية والعلم والتقدم والإشباع الغريزي لكل المكبوتات الظاهرة والدفينة. ولكنهم سرعان ما استيقظوا من سباتهم ، وذلك ليتعرفوا حقيقة الغرب المادي باعتباره فضاء حضاريا مخالفا عقديا وقيميا ودينيا وأخلاقيا واجتماعيا وثقافيا عن الفضاء الشرقي الروحاني. وأن لكل بيئة مقوماتها الخاصة، فالشرق شرق والغرب غرب.

وهذا ما عبرت عنه الكثير من الروايات العربية بشكل واضح وجلي كرواية " الحي اللاتيني" لسهيل إدريس ، و" موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ، و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم ، و"الأيام" لطه حسين ، و" قنديل أم هاشم" ليحيى حقي .

ومن ثم ، تصور رواية "أديب" لطه حسين ، ذات الطابع البيوغرافي، الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والتقابل بين عالم الكبت وعالم التحرر، ورصد التفاوت الملحوظ بين عالم التخلف وعالم التقدم، والمقارنة بين الانحطاط الحضاري والرقي المدني. لذلك، كان ينظر الأديب إلى مصر وزوجته حميدة بنظرة تغاير نظرته إلى فرنند وفرنسا. بيد أن الأديب سيضيع في فرنسا، ويتيه فيها ضلالا وتيها وانحرافا، فيفشل في الحصول على الشهادة التي تؤهله علميا ومعرفيا؛ وذلك بسبب انبهاره بالقيم الأوربية الجديدة(الحرية- عشق المدن- تحرر المرأة- الإباحية...). فلم يأخذ الأديب من الغرب سوى القشور وسفاسف الأمور، والانغماس في ملذات الحياة ومطايبها ولذاتها الإيروسية والشبقية إلى أن فقد الحياة وصلته بأسرته السعيدة في مصر.

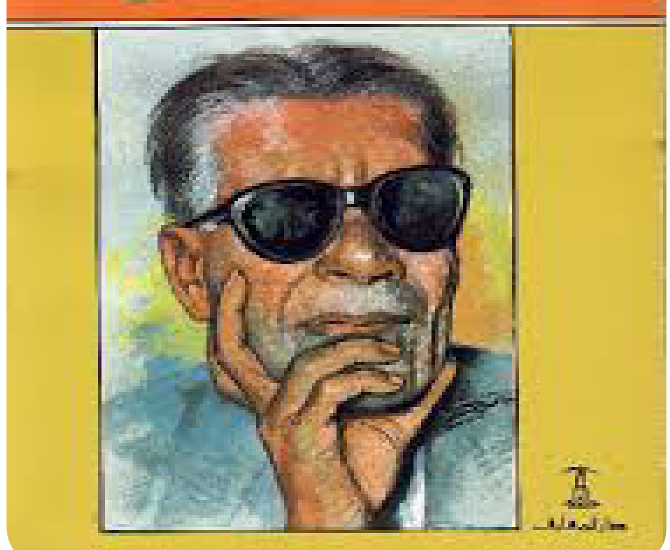
إذا، هناك جدلية وتفاوت في هذه السيرة الروائية بين هذين الفضاءين المتقابلين، حتى إن الأديب لم يرتض العودة إلى بلده لما قامت الحرب على فرنسا، وكان يتمنى الدفاع عن هذا البلد في وجه النازية؛ لأن هذا البلد يقترن في ذاكرته بالحب والحرية والإشباع الشبقي، في حين يقترن بلده بالكبت والحرمان وصعوبة المسؤولية لكن طه حسين في روايته " الأيام" سيستعيد طفولته بطريقة استرجاعية قائمة على التذويت والتذكر والتركيز على أهم المحطات الحياتية التي كانت لها تأثير كبير على نفسية الكاتب. بيد أن أهم مرحلة في الرواية هي مرحلة سفره إلى فرنسا لمتابعة دراساته الجامعية العليا قصد تحضير الدكتوراه، فينبهر بباريس مدينة الجن والملائكة، فيصور معالمها الفنية والجمالية. ثم ، يرصد لنا حضارة فرنسا في ميادين العلوم والمعارف والآداب والفنون من خلال

رؤية حضارية تقابل بين مدنية الغرب المتقدمة وتخلف العقلية الشرقية. وبالتالي، يرى طه حسين أن الغرب هو مفتاح التقدم الحضاري والازدهار العلمي والفني ومستقبل الحضارة المصرية ، وذلك مع مراعاة خصوصية عوائد الشرق وأعرافه وتقاليده وقيمه الدينية الأصيلة .

أما توفيق الحكيم في روايته الرومانسية العاطفية العذرية" عصفور من الشرق" ، فقد صور هذه الرؤية الحضارية المتفاوتة بين شرق متخلف وغرب متقدم ، إلا أنه يعتبر الغرب فضاء للماديات والتفسخ الأخلاقي والانحطاط القيمي. بينما الشرق على العكس من ذلك، فهو رمز للروحانيات الطاهرة والقيم الدينية الفضلى والمثل العليا الأصيلة، والتي يصعب جدا تغييرها بالمعايير الكمية والمبادئ المادية الاستعمالية. وترد هذه النظرة الحضارية التقابلية جلية إلى حد ما في كتابات جبران خليل جبران كما في كتابه الفلسفي القيم" النبي" ، والذي اعتبر الشرق بمثابة حل روحاني للغرب المادي البرجماتي المنفعي وهكذا، تعرض رواية " عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم :" مفارقات تقوم على تقابل الشرق بمقوماته مع الغرب بمقوماته ، في قصة تتصل بحياة الكاتب في فرنسا. فمحسن الشرق يستغرق في التأمل، وتستهويه التماثيل والموسيقى، ويحب حبا مثاليا. ولكنه يصطدم بألوان الحياة الغربية الواقعية حين يتصل بأندريه فيتجه إلى الواقع وإلى مشاكل العمال، ثم بإيفان الروسي فيبسط صور الشرق والغرب، ومحاسن كل منهما وعيوبه، ويرسم لكل منها مثلا أعلى، ثم يرى ما في الحب من مادية حين يتعرف بصاحبته بعد تقديم هداياها، ويختلط بالفنانين فتتحول نفسه الشرقية بالتدريج، إذ يحبو نحو المثل العليا في الفن وفي الدين وفي الموسيقى من ناحية، ويتصل بالمشاكل العملية من ناحية أخرى، فيناقش مسائل الفراغ والمطالعة، وبعد الأزمة النفسية الأولى يخلق خلقا جديدا، ويستمد قوته من مواطن القوة في رسالة الشرق، ويبتعد عن مواطن الزلل في كيان الغرب .

ومن جهة أخرى، تصور رواية" الحي اللاتيني" لسهيل إدريس العلاقة بين الشرق والغرب عبر تشغيل جدلية الذكورة (الشرق) والأنوثة(الغرب)، حيث تصبح المرأة هنا المحك الأساسي لهذه العلاقة الثنائية، وتتحول إلى رمز إنساني دال. فبطل الحي اللاتيني هو الأنا أو الشرق، بينما عشيقته جانين مونتيرو هي بمثابة رمز للآخر أو الغرب.





لكن العلاقة بينهما تنتهي بالفراق والانفصال على الرغم من رباط الحب الصادق الذي كان يجمع بينهما ؛ والسبب في ذلك أن الشرق شرق والغرب غرب. ويعني هذا أن بطل الحي اللاتيني لم يستطع الانسلاخ عن شرقه وجذوره وما نشأ عليه من أعراف وتقاليد. فقد استوعبت جانين جيدا هذا الاختلاف الحضاري على الرغم من أن عشيقها قرر الزواج بها ، وذلك بعد أن عاتبه ضميره الحي حينما أنكر نسبة الجنين إليه، وأراد أن يقتاد بصديقه المناضل فؤاد، و يكون مسؤولا وملتزما بدوره الوجودي .

وهكذا، يبدو هذا الاختلاف بمثابة صراع بين القيم المادية والقيم الروحية، وصراع بين الدين والإلحاد، وصراع بين الأخلاق والإباحية، وصراع بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية. وقد يعكس هذا الصراع التفاوت الحضاري بين غرب التقدم والعلم والتكنولوجيا وشرق التخلف والجهل والخرافات والأساطير، كما عكست ذلك بوضوح رواية " قنديل أم هاشم" ليحي حقي ورواية " عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم.

إذا، هناك في الرواية صدام اجتماعي وأخلاقي وحضاري، وهذا ما تعبر عنه جانين مونتيرو في مذكراتها إلى فتاها



وعشيقها الأسمر الشرقي ، بعد أن رفضت الزواج منه ، وذلك بسبب القيود الاجتماعية والفكرية والعقائدية التي تطرحها ثنائية الشرق والغرب:" أنا الآن على يقين من أن اجتماعنا أمس، في غرفتي المسكينة، فرض علي فرضا أن أرد فكرة الاقتران بك. لقد اجتمعت أمس بإنسان لا أعرفه. بشاب أنكرته، وكأنني ما لقيته من قبل قط ، كان شعوري بعد أن تركتني يا حبيبي. لقد استعدت ما حدثتني به عن المستقبل، وعن آمالك، وعن حياة الصراع الذي أنت مدعو إلى أن تعيشها في بلادك، فوجدت أن دنياك التي تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلي. إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال في نفسي. لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت، فسقطت ضعيفة مهيضة الجناح...أما أنت فقد قرأت أمس في عينيك استعدادا طويلا، طويلا جدا للمقاومة والصراع. وقد كنت قرأت مثل ذلك في عيني صديقك العزيز فؤاد، ولكن يخيل إلي أن الجذوة التي كانت تطل من ناظريك هي أشد التهابا وإشعاعا من جذوة فؤاد، تلك التي حدثتني عنها مرة في معرض الإعجاب. إنك إنسان جديد يعرف الذي يريده، ويسعى إليه بثقة وإيمان. لاياحبيبي، لسنا على صعيد واحد. لقد وجدت أنت نفسك بينما أضعت أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير على جانبك، قدما واحدة، في الطريق الشاق الذي ستسلك؟ إنني لا أنتمي إلى جيلكم، جيل وجيل فؤاد وربيع وأحمد وصبحي وعدنان.لا، لن أذهب معك. إن بوسعي الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك.ستجرجرني خلفك. سأعيق طموحك.سأكون أنا في السفح وتكون أنت في القمة.فامض قدما ياحبيبي، ولا تلتفت إلى ماوراءك.أما أنا فأستمد دائما من حبي لك، هذا الذي تصهره الآلام، وقودا يشع علي، فينسيني شقاء عيشي، وزادا أتبلغ به حتى أيامي الأخيرة. فدعني هنا أتابع طريقي حتى النهاية، وعد أنت ياحبيبي العربي إلى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج إلى شبابك ونضالك جانين .

ونصادف أيضا جدلية الذكورة والأنوثة وثنائية الشرق والغرب والجهل والعلم جلية أيما جلاء ووضوح في رواية يحيى حقي" قنديل أم هاشم" ، والتي تصور التقابل الحضاري المتفاوت بين العقلية الغربية والعقلية الشرقية من خلال التقابل بين شخصية إسماعيل الروحانية وشخصية ماري المادية.

ونلفيها كذلك في رواية " الغربة" للكاتب المغربي عبد الله العروي ، والتي تصور خيبة إدريس في علاقته بمارية التي تخلت عن المبادئ التي كان يؤمن بها إدريس كالنضال ضد الاستعمار، واحترام مكونات الأصالة المغربية، والتشبث بالقيم الدينية والأخلاقية. لكن ماري هاجرت إدريس إلى أوربا بمعية صديقتها لارة الخائبة هي بدورها ، ويعني هذا أن الرواية تنقل لنا شخصية إدريس في صراعها مع الذات والموضوع على حد سواء. تتلذذ بالإخفاق والفشل العبثي باعتبارها شخصية إشكالية سلبية عاجزة عن تغيير الواقع المتردي في شتى مجالاته. كما تصور الرواية مرارة اليأس والحيرة بين الماضي والحاضر، وبين القيم الغربية من ناحية والقيم العربية والتقاليد والأخلاق الموروثة من ناحية أخرى. زد على ذلك، تعكس الرواية الازدواجية الحضارية بما فيها ظاهرة الاستعمار ، وجدلية الذات والآخر ، وعلاقة الشرق بالغرب. وبالتالي، تقدم الرواية وعيا شاملا بالقضايا الاجتماعية المغربية في علاقتها بالحضارة الاستعمارية، وتصور الرواية كذلك آمال المغاربة في الاستقلال السياسي، وآمال بعضهم في الغد المأمول .

وهذا التقابل الحضاري يترجمه عبد الله العروي مرة أخرى في روايته الذهنية" أوراق" كما في فصلي" العاطفة" وفصل" وجدان" ، حيث سيدخل إدريس في علاقات غرامية وجدانية وعاطفية ورومانسية ستنتهي بالفشل ؛ وذلك لتضخم الأنا وطغيان الذهني لدى إدريس في خطابه التواصلي مع المرأة الغربية.

كما نجد جدلية الذكورة (الفحولة) والأنوثة (المرأة) في رواية" موسم الهجرة إلى الشمال " عند الكاتب السوداني

الطيب صالح، والتي ترصد لنا مصطفى سعيد مهاجرا إلى إنجلترا من أجل تحصيل العلم. بيد أن هذه الشخصية المحورية ستتخذ من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة للانتقام والثأر من مجموعة من الإنجليزيات، وذلك تعبيرا عن رغبته في تصفية حساباته الشعورية واللاشعورية مع المستعمر ، والذي كان قد فرض هيمنته لأمد طويل على بلد السودان باستغلال خيراته، واستعباد شعبه، وإذلال أهله وترد هذه الجدلية كذلك في رواية" قدر يلهو" للكاتب السوري شكيب الجابري الذي انتقل بطله هذه المرة إلى برلين حيث المعسكر الاشتراكي، فيقيم تقابلا حضاريا بين الغرب والشرق من خلال العلاقة العاطفية بين البطل وعشيقته إلزا .

ومن الروايات الأخرى التي تحمل في مضانها رؤية حضارية ، وذلك من خلال التقابل بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية رواية " أصوات" لسليمان فياض ، والتي جسد فيها الكاتب انبهار القرويين المصريين رجالا ونساء بحضارة الغرب ، وذلك في صورة " سيمون" زوجة حامد البحيري ، والتي كانت تبدو متفوقة حضاريا ومدنيا .

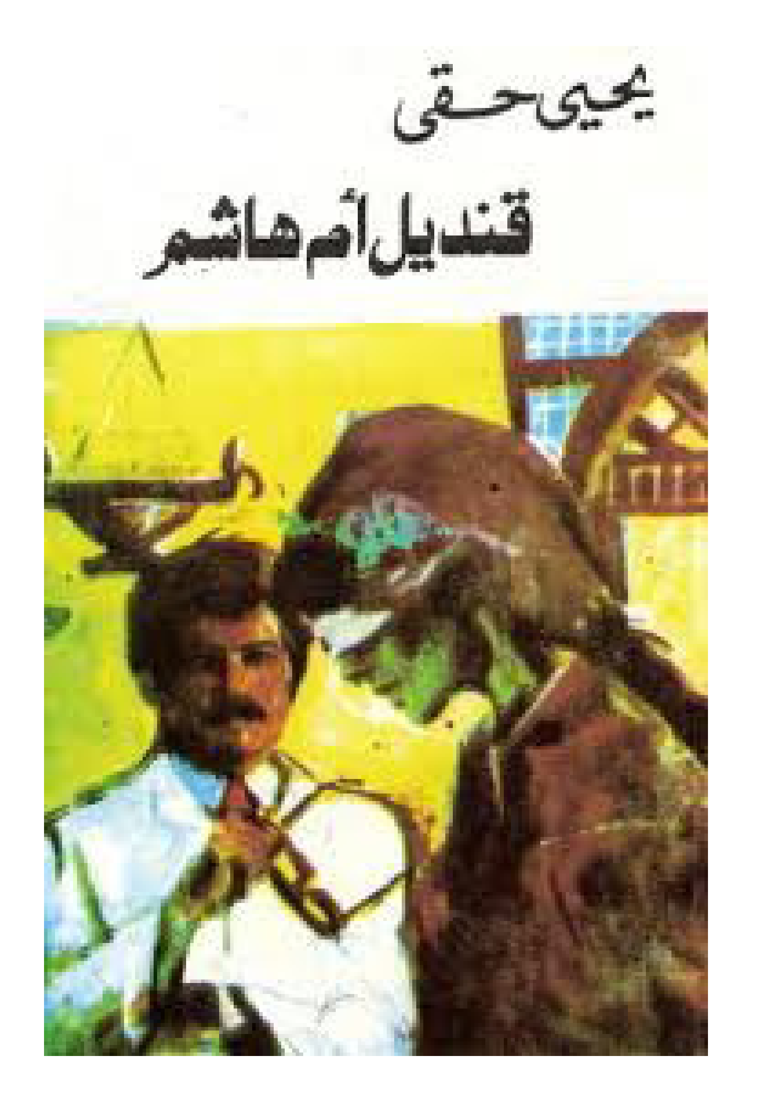
وتحضر هذه الصورة النمطية الحضارية كذلك في رواية" في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون ، والذي يقابل فيها بين بيئتين مختلفتين حضاريا ودينيا واجتماعيا وتربويا: البيئة الإنجليزية المتقدمة والبيئة المغربية المتخلفة. أي إن الكاتب يستحضر في نصه الأطوبيوغرافي فضائين متقابلين: فضاء إنگلترا وفضاء المغرب، وبتعبير آخر يذكر فضاء مانشستر وفضاء فاس. وهنا نسجل جدلية الداخل والخارج، وجدلية الانفتاح والانغلاق، فضلا عن جدلية التغريب والتأصيل. كما يدل الفضاءان على الصراع الحضاري والثقافي والديني. وتتقابل الأمكنة العامة والخاصة للإحالة على مجموعة من القيم والسمات المتقابلة كالتطور والتخلف، والعلم والجهل، والمادة والروح، والبداوة والحضارة .

ويمكن اعتبار " في الطفولة " لعبد بن جلون نصا روائيا، وذلك لكونه يجمع بين التوثيق والتخييل، و يتأرجح بين المتعة الفنية وسرد الحقائق التاريخية. كما أن النص يخضع لكل مقومات الحبكة السردية وخصائص الكتابة الروائية، فضلا عن توظيف خاصية التشويق والإمتاع الفني، وتطويع السرد لخدمة المضمون والاعتراف الذاتي.

ومن ثم يمكن القول: إن " في الطفولة " كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والكتابة الروائية.

وثمة نصوص حضارية أخرى كرواية" نيويورك ٨٠ " ليوسف إدريس ، ورواية" فتاة من هيل" للكاتب السعودي محمد عبده يماني ، ورواية" من دفتر العشق والغربة" لجمال الغيطاني ، ورواية" العودة إلى المعبد" لنبيل نعوم ، ورواية" القاهرة...باريس ذهاب...عودة" لسهير توفيق ، بله عن روايات عديدة أخرى لاداعي لذكرها تناولت ثنائية الشرق والغرب ، وذلك بشكل من الأشكال .

وبناء على ما سبق، تندرج هذه النصوص السردية كلها ضمن الرواية الحضارية، والتي تصور العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب أو بين الشمال والجنوب.أي إن الرواية الحضارية هي التي تجسد العلاقة بين الأنا والآخر ، و ترصد اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب تخييلا





وإبداعا وتشخيصا ، وذلك على مستوى العادات والتقاليد والأعراف والأديان والمعطيات الثقافية والمادية والعلمية والفنية والأدبية والتقنية. وهذه العلاقة التي حددتها هذه النصوص الروائية المذكورة غالبا ما كانت تخضع سيميائيا على مستوى الرغبة (رغبة الذات في موضوع ما) لقانون الاتصال (الحب والغواية والافتتان والانبهار والجنس...) والانفصال(الفراق والطلاق والعودة إلى البلد الأصلي، والتشبث بالقيم الشرقية، والتأقلم مع عوائد وتقاليد الشرق ...).

٣: ـالرؤيـــة السياسيـــة والحقوقيـــة

نقصد بالرؤية السياسية والحقوقية تلك النظرة المبنية على تشخيص النظام السياسي لدولة ما، وتبيان طبيعة الحكم والدستور، ورصد علاقة الحاكم بالمحكوم سياسيا ومدنيا وعسكريا وحزبيا ونقابيا، وتشخيص الحالة السياسية للدولة، و تبيان وضعية الحريات العامة والخاصة وحقوق الإنسان.

ومن هنا، فثمة مجموعة من الروايات العربية التي نظرت إلى علاقة الأنا بالغرب من زاوية سياسية ، فاعتبرت الغرب مكانا للحرية الحقيقية ، وفضاء للحرية والديمقراطية، وحضنا حميميا لحقوق الإنسان، وملجأ سياسيا خيرا للاحتماء من الاستبداد العربي ، والوقاية من رعبه وقهره وعنفه وقمعه المتسلط، والهروب قسرا واضطرارا من بلدان الطغيان السياسي والجبروت السلطوي نفيا وتحررا وانعتاقا واستقرارا .

ومن الروايات التي تحمل رؤية سياسية انتقادية تجاه هذه العلاقة الشائكة بين الشرق المتخلف سياسيا والغرب المتقدم مدنيا وحضاريا رواية " شرق المتوسط" للكاتب العربي المعروف عبد الرحمن منيف، والتي تصور رجب إسماعيل وهو منبهر بحضارة الغرب أيما انبهار، ومعجب بمدنيته أيما إعجاب، فيفتتن بسياسته العادلة، وتشبثه بالديمقراطية الحقة وحقوق الإنسان. في حين يصف دول شرق المتوسط بالتخلف والاستبداد والبطش والقهر وقمع الذوات الداعية إلى الثورة التغيير، ولاسيما الذوات العضوية المثقفة الواعية. ويقول السارد متحدثا إلى أهل باريس:" لو جئتم بكتبكم على شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، وتدفعون ثمن الكلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل، والتيفوس وتموتون .

ونجد هذه الرؤية السياسية الانتقادية واضحة أيضا لدى الروائي المصري صنع الله إبراهيم في روايته" نجمة أغسطس" ، حيث يرصد جدلية الأنا بالآخر ، وذلك عبر المقابلة بين الإنسان المصري والآخر الروسي، فالأول يهدده الفقر والداء والقمع، بينما يعيش الثاني في سعادة وغنى ونعيم. كما يذكر الكاتب العلاقات اللامتكافئة بين مصر وروسيا، وينتقد التصور الإيديولوجي الاشتراكي الزائف عبر نسج حبكة غرامية بين البطل وعشيقته تانيا

أما الكاتب السوري حنامينه في روايته" الربيع والخريف" ، فينبهر بحضارة المجر، ويشيد بالتجربة الاشتراكية في هنغاريا، ويدين سياسة الاعتقال والقمع والفقر والتجويع في بلدان الشرق والاستبداد والقهر. ويقابل بين الشرق المتخلف الضائع والغرب الاشتراكي المتقدم من خلال تجربة عاطفية رومانسية بين الراوي(الخريف) وبيروسكا(الربيع). ولم تنته هذه العلاقة الرومانسية إلا بعودة كرم إلى بلده بعد الحرب العربية الإسرائيلية. وبعد وصوله إلى دمشق، سيزج به المخبرون في السجن عقابا

له على نضاله السياسي اليساري .

٤ـ الرؤيــة العدوانيــة

تستند الرؤية العدوانية إلى اعتبار الغير أو الآخر مخالفا أو مقابلا للأنا أو الذات. وبالتالي، فالغير يحاول تغريب الذات وإقصاءها وتهميشها ، مع ممارسة العدوان والنبذ والحقد ضدها.فيصبح الغير هنا جحيما لا يطاق. لذا، تنتقل العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة العدوان والصراع الجدلي. وهذه النظرة العدائية السلبية غالبا ما تفرز حسب هيجل في حالة انتصار أحد منهما إلى ظهور ما يسمى بجدلية السيد والعبد .

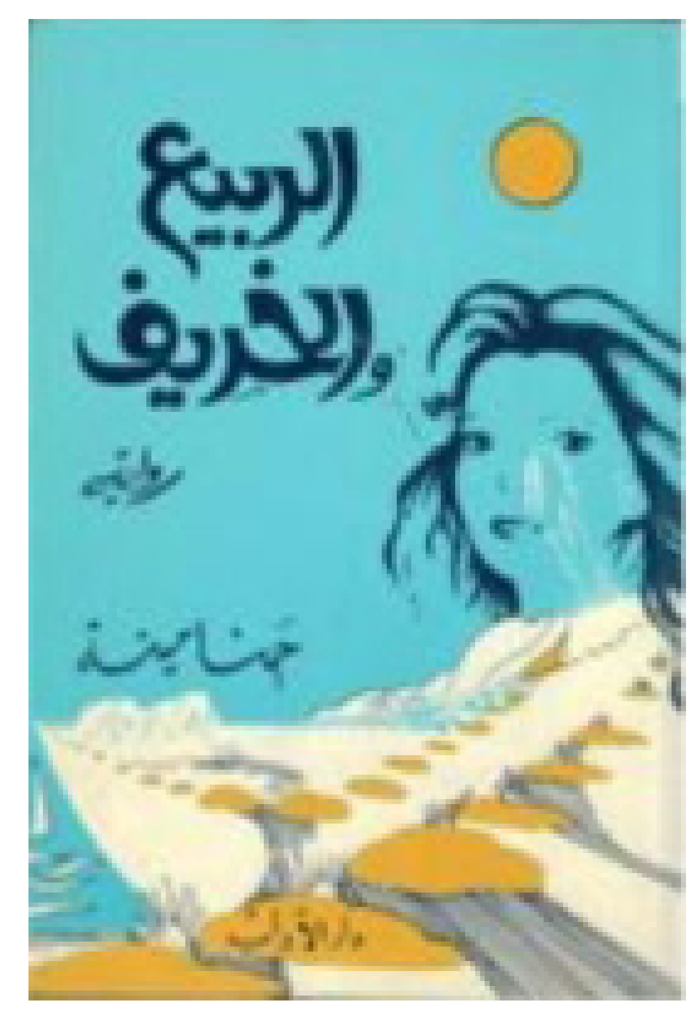
وعليه، فالعلاقة بين الأنا والآخر لا تكون دائما علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والمحبة والصداقة والتعايش، بل قد تكون علاقة سلبية قائمة على الكراهية والعدوان كما نجد ذلك في رواية فدوى طوقان" الرحلة الأصعب" ، والتي تحمل صورة عدائية للآخر مبنية على النبذ والاحتقار والازدراء. ويعني هذا أن شخصية الرواية المحورية شخصية فلسطينية تعرضت كباقي شعبها للتشريد والتعذيب والتغريب والعدوان والطرد من أرضها المحتلة بسب مكائد الغير أو الآخر الصهيوني المستغل. لذلك، تولدت في نفسيتها مشاعر الحقد والكراهية والعدوان تجاه الآخر، ألا وهو الصهيوني المحتل الظالم والغاشم. ومن هنا، " فنص فدوى طوقان " الرحلة الأصعب" هي سيرة ذاتية ذهنية يختلط فيها التاريخ بالأدب، والتوثيق المرجعي بالمعطى الأدبي والنقدي. كما أن هذه السيرة هي سيرة المقاومة والصمود والنضال والتوثيق للكتابة الأدبية بفلسطين المحتلة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م ".

ومن ثم، تحمل هذه الرواية الأطوبيوغرافية في طياتها رؤية سلبية قائمة على الصراع الجدلي والعدوان الوجودي والكينوني والحضاري والديني بين الذات الفلسطينية والآخر الصهيوني. وينطبق هذا الحكم على الكثير من الروايات الفلسطينية، وخاصة روايات غسان كنفاني، ولاسيما روايته الرائعة: " عائد إلى حيفا" ...

وتتمظهر هذه الرؤية العدائية والصدامية أيضا في رواية" أمواج الروح " للكاتب المغربي مصطفى شعبان ، والتي ترصد لنا صورة مغترب كان يحلم منذ صغره في المدرسة أن يكون طبيبا، وقد سعدت الأسرة أيما سعادة بهذا الحلم. وكافح الفتى وثابر في دراسته حتى حصل على قسط من



التعليم؛ ليجد نفسه في بلده بين أنياب البطالة والفقر ينخره الضياع والعبث واليأس واللاجدوى. وليس أمامه من حل سوى ركوب الموج وأخطاره للبحث عن لقمة الخبز في باريس العمل والأمل والأحلام. بيد أن رحال منير لم يكن إلا هاربا سريا يخالف قوانين الهجرة، ويسبب متاعب كثيرة للبلد المضيف. لذلك، أصبحت حياة رحال جحيما لا يطاق، حتى إن حجرته صارت كسجن "للحراقين" الهاربين، وقفص للمتهمين النازحين من قارة البشر والمديونية والتخلف وانعدام فرص العمل وحقوق الإنسان. ومن ثم، تصبح حياة رحال في باريس محسوبة الخطوات، ومدروسة بدقة، يتراقص أمام عينية طيف المراقب ولعنة السجن وعاقبة الطرد، وما سيعانيه في بلده من مآس وصدمات عضوية ونفسية واجتماعية وأخلاقية : "داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا في باريس، تنصب نفسك مخرجا، ترتب الأدوار التي تسعفك في كل تحرك... تتدبر تنقلاتك اليومية... كيف تمشي... الملبس الذي يقتضيه



تحركك... كيف تعود ... الرزانة المطلوبة في كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى لا تثير الشبهة والأنظار من حولك .
أعيش في باريس كطائر يغدو في الصباح ولا أدري أأعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟ ! حجرتي المسكينة لا يحلو لي الاهتمام بها ولا السهر على ما تستحقه من ترتيب "

هذا، ويعيش رحال انفصاما سيكولوجيا وانفصالا مزدوجا على المستوى الذاتي بسبب التمزق النفسي بين البر والبحر، وبين الأنا والغير. وهذا ما يجعل هذه الرواية يغلب عليها المسرود الذاتي والمناجاة والمنولوج. ويمكن إدراجها ضمن الروايات النفسية أو المنولوجية القائمة على الصراع النفسي، والتآكل الذاتي ، وتشظي الذاكرة، وتقاطع الذهن والوجدان، وصراع الأنا واللاشعور. ويتغلغل إيقاع الموج في نسج سمفونية رحال ولاشعوره المنساق مع مدة الخوف وقلق الموت وعبث الحياة ولعنة الطرد، حتى إن روايته وسيرته عبارة عن مد من الأمواج التي تعلن موته وضياعه ، وتضع حدا لطموحاته، وتجعل حياته نسقا من الروتين والتكرار الممل والفراغ اللامجدي والتتابع المخيف .

ويلهث رحال وراء العمل والآخر والغير والأنثى لتكسير وحدته وغربته، والبحث عن معنى لحياته وكينونته ووجوده في باريس، ولكن بدون جدوى مادام مهاجرا سريا بدون هوية وأوراق تحدد وضعه الوجودي. لذلك، سيبقى رحال في ملجئ النسيان والفقدان بدون ذاكرة ولا انتماء، حيث تنشب الغربة في صدره أنيابها الحادة والدامية. وتصبح اللازمة الروائية "طائر أنا أغدو في الصباح ولا أعرف أأعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟ !" عقدة الحبكة السردية وبؤرتها الحكائية. وترتكز هذه الحبكة على ثنائية الارتحال والعودة في علاقتها بالزمان والمكان والإثبات والنفي .

وقد أحس رحال باستغلاله في العمل من قبل المسؤولين عن أوراش الحفر، واستلابه وتحويله إلى أداة للحفر والبناء ، وذلك دون أن يستفيد مما يستفيد منه عمال الشركات الذين يملكون تراخيص قانونية وعقود العمل المشروعة. وعندما لا يجد رحال العمل في أوراش الحفر يتعرض للخوف والقلق والعزلة وكآبة الوحدة. وتتجمع حوله هموم الذات والمكان .

ولم تنفعه معاشرة خلانه من أصنافه الهاربين بواسطة قوارب الموت، ولا زيارة أهله وأقاربه المنشغلين بعملهم وقوت حياتهم، ولا زكية التي اعتقدها الخلاص وبر الأمان، إذ وجدها في الأخير "حراقة" مثله تبحث عن العمل وزوج سيضفي عليها مشروعية البقاء وكينونة الانتماء والاندماج في باريس الأحلام والسراب.

هذا، وينعدم في هذا النص الروائي مكون الوصف، ويعوض ذلك بمجموعة من الأحداث وتفاصيل يوميات رحال، واستقراء حالاته النفسية عبر إيقاعات متموجة تمد صاحبها بالتوتر والدرامية وشحنة القلق وأزمة الخوف من المستقبل المجهول. لذلك، تتداخل الأزمنة في الرواية لتشكل مفارقات جنائزية وسراديب من السراب والموت البطيء لإنسان دائم في ارتحال واغتراب .

وإذا كان ماضي رحال هو زمن الأحلام والآمال والفتوة، فإن حاضره يتسم بالاغتراب والعذاب والتآكل الذاتي والقلق والخوف من المجهول والمصير الضائع، وكأن مستقبله في استشراف رحيله وطرده وموته باعتباره ذاتا نكرة مجهولة لا قيمة لها في عالم الاغتراب والقيم المادية، مادامت علاقة الأنا والغير قائمة على الصراع وجدلية

السيد والعبد .

وإذا كانت باريس طه حسين وتوفيق الحكيم مدينة الجن والملائكة وسحر المعرفة وحضارة العقل والحرية، فإنها بالنسبة لرحال وأمثاله "الحراقين" والمهاجرين السريين ليست سوى جحيم الموت والضياع والاستغلال والاغتراب والقلق والخوف ومصادرة حقوق الذوات المجهولة والكائنات النكرة. ومن ثم، تصبح باريس بشوارعها وحجراتها وفضاءات الميترو ومقاهيها وحاناتها وميادينها فضاء عدائيا كابوسيا يشحن رائده بعقدة النقص والخوف والعبث .

ويبدو أن إيقاع الرواية وتركيبها دائري يدل على الاختناق والموت والحياة المملة. ومن ثم، فالرواية تراجيديا الاغتراب والخوف من المجهول. بيد أن حبكتها السردية بسيطة ومهلهلة الأوصال، تفتقد إلى معالجة روائية أكثر درامية وفنية وتشابكا للأحداث، ويطبعها التقرير المباشر حتى إن الرواية تتحول إلى مذكرات ويوميات جافة تستعرض بطريقة سطحية فجة .

خصائـص روايــة الأنا والآخر:

ما يلاحظ على رواية الأنا والآخر أنها ترتكز على مجموعة من الخصائص والمقومات والثوابت البنيوية ، والتي تجعل منها جنسا أدبيا متميزا في نظرية الرواية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن بين هذه الثوابت التي تميز هذه الرواية نستحضر ما يلي

١- التقابل بين الشرق والغرب (سواء أكان رأسماليا أو اشتراكيا) على المستوى المادي تارة وعلى المستوى الثقافي والروحاني مرة أخرى .

٢- استعراض جدلية الأنا والآخر ضمن علاقاتهما الإيجابية والسلبية .

٣- حضور تيمة السفر والارتحال؛ مما يقرب هذه الرواية من أدب الرحلة.

٤-هيمنة الخاصية السياحية المقرونة بالانبهار والاندهاش؛ وذلك بسبب التفاوت الحضاري بين الشرق والغرب.

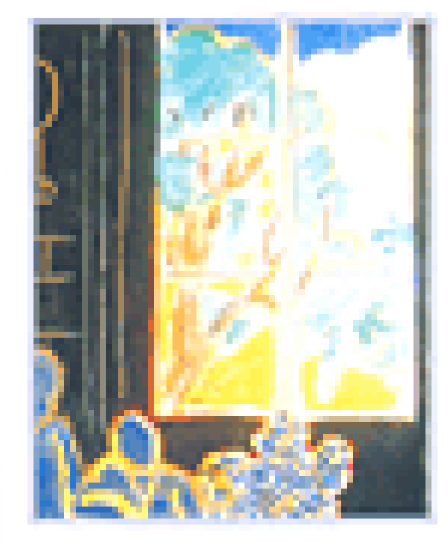
٥- تحول جدلية الأنا والآخر من مرحلة الانبهار والاندهاش والتعجب إلى المساءلة الحضارية والسياسية

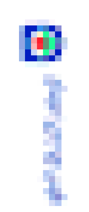
تعدد الأنماط السردية المرتبطة بجدلية الأنا والآخر)

٦- الرواية- السيرة الذاتية- اليوميات- الرحلة- المذكرات- الرسائل...) .

٧- تشغيل المرأة رمزا حضاريا للتأشير على ثنائية الشرق والغرب.







رواية

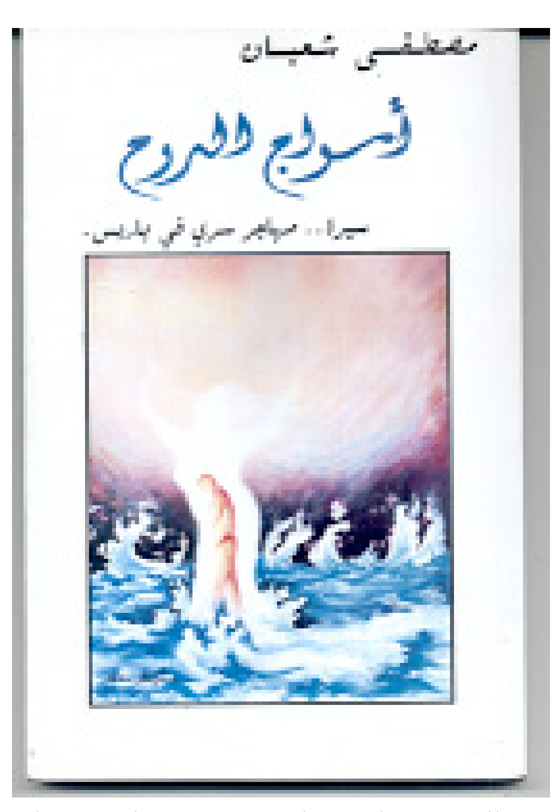
٨- توظيف ثنائية الرجولة والأنوثة للإحالة على الشرق والغرب في تقابلهما الحضاري والثقافي؛

٩- التركيز على عنصر الفضاء المكاني إما باعتباره حلما حضاريا مثاليا (رواية " أديب" ورواية " الأيام " لطه حسين...)، وإما باعتباره فضاء للصراع والعدوان(رواية " أمواج البحر" لمصطفى شعبان...)؛

١٠- اقتران البطل المحوري في الرواية بشخصية الكاتب تطابقا وسيرة وانعكاسا وتمثيلا وإحالة ، وخاصة في الروايات الأوطوبيوغرافية أو روايات السيرة الذاتية. فمثلا مواصفات بطل رواية " أديب" تنطبق على الكاتب طه حسين، وبطل " الحي اللاتيني" يحيلنا على الكاتب سهيل إدريس، ومحسن في رواية " عصفور من الشرق" يذكرنا بتوفيق الحكيم. وهكذا دواليك .

١١- خضوع الموضوع المرغوب فيه سيميائيا على مستوى الرغبة لثنائية الاتصال والانفصال. فبعد أن يقع التعايش بين الآنا والآخر سرعان ما تتحول العلاقة بينهما إلى





انفصال، وذلك بسبب التباين الحضاري بين الشرق والغرب كما في رواية" قنديل أم هاشم" ليحي حقي ورواية" الحي اللاتيني" لسهيل إدريس"؛

١٢- التأرجح فضائيا بين مكانين متقابلين: المكان الأصلي (المكان المهجور) ، ومكان الجاذبية أو المكان المرتحل إليه(مكان الاستقبال- مكان الاغتراب- المكان المهجور إليه) .

١٣- الانتقال إيقاعيا من الزمن الحاضر واقعا وكينونة وإساءة وتخلفا (الشرق) إلى الزمن الممكن المستقبلي استشرافا وحلما وتقدما (الغرب).

١٤- تعدد دواعي الارتحال وحوافزه، والتي تكمن في: السفر- العلم- الحب- البحث عن العمل- السياحة- البحث عن الاستقرار- التجارة- الاستشفاء العضوي والنفسي- الهروب من الاستبداد- اللجوء السياسي- النفي- معرفة الآخر. ...

١٥- توظيف خطاب الاستغراب المضاد لخطاب الاستش راق

١٦- الغرب في الرواية نوعان من حيث الإيديولوجيا: رأسمالي واشتراكي. وكلاهما رمز للتقدم والازدهار الحضاري.

١٧- حضور جميع مقومات الحبكة السردية قصة وخطابا، متنا وشكلا

هذه هي أهم الثوابت التي ترتكز عليها رواية الأنا والآخر أو الرواية الحضارية أو الرواية الانبهارية على مستوى البناء والتشكيل والتجنيس والتنميط النوعي .

خاتمـــــة

وبناء على ما سبق، نسجل مطمئنين أن البداية الحقيقية للرواية العربية لم تتحقق إلا مع صدمة الحداثة التي استوجبت ثنائية الأنا والآخر. وقد وضحنا بأن هذه الجدلية الثنائية كانت ترد في النصوص السردية إما في مظهر إيجابي قائم على الانبهار بالحضارة الغربية كما في الروايات الانبهارية والروايات السياسية والحقوقية، أو الاعتراف بتقدم الغرب ماديا وعلميا وتقنيا وثقافيا، مع الوعي بخصوصيات الشرق ، والمنافحة عن أصالته وقداسته الدينية والروحية كما في الكثير من الروايات الحضارية. وإما في مظهر سلبي قائم على العدوان والصراع الجدلي كما في الروايات الفلسطينية على سبيل الخصوص .

وقد تبين لنا أيضا بأن بداية رواية الأنا والآخر قد تحققت فعليا وتاريخيا مع مرحلة الانبهار بالحضارة الغربية أو ما يسمى بصدمة الحداثة. ومن ثم، يمكن الحديث عن مجموعة من المراحل التي مرت بها رواية الأنا والآخر ، والتي يمكن حصرها في المراحل التالية :

١- مرحلة الانبهار في القرن التاسع عشر(الروايات الانبهارية).

٢- مرحلة الوعي والتعقل مع سنوات القرن العشرين، وذلك عبر التوفيق بين منجزات الغرب ومعطيات الشرق(الروايات الحضارية).

٣- مرحلة النضج وممارسة النقد الذاتي في العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة (الروايات السياسية والحقوقية والروايات ذات الصراع الجدلي) .هذا، و يمكن الحديث ضمن هذا التصور الروائي عن مجموعة من الرؤى الفلسفية والإبداعية كالرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية والحقوقية ، والرؤية العدوانية . ...

وما يلاحظ على هذه الرواية الحضارية أنها الغالبة على مستوى المتن السردي العربي بالمقارنة مع الروايات الأخرى ذات البعد الانبهاري والسياسي والحقوقي

والعدواني. كما أنها ترتكز على عدة مقومات وثوابت بنيوية تجنيسية ، وقد حددناها في العناصر التالية: السفر – الرحلة- السياحة- الأوطوبيوغرافيا- تنويع الأجناس الأدبية- الذكورة والأنوثة- جدلية الشرق والغرب-رمزية المرأة- المزاوجة بين المكان المهجور والمكان الجذاب- علاقات الاتصال والانفصال

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في الأخير هو: لماذا اختارت الرواية العربية أن ترمز إلى الغرب بالأنثى والشرق بالرجل؟ هل لذلك صلة بسيكولوجية الفحولة والرغبة الشبقية والانتقام اللاشعوري الجنسي عند الإنسان العربي، وذلك تعويضا عن نقصه حضاريا أمام التفوق الغربي في جميع مجالات الحياة؟ ولماذا لم تتخذ المرأة رمزا للشرق والرجل رمزا للغرب في الرواية العربية الحضارية كما يقع اليوم في الغرب على مستوى الواقع والممارسة حيث تتزوج المرأة الشرقية بالرجل الأجنبي بدون مركب نقص أو عقدة سيكولوجية ؟ وهل يمكن القول بأن ظهور الرواية في العالم العربي قد اقترن بالاستعمار وصدمة الحداثة ، في حين نجد أن الرواية في أوروبا قد ارتبط ظهورها ببروز الطبقة الاجتماعية البورجوازية. لذلك، اعتبر جورج لوكاش الرواية الغربية ملحمة بورجوازية؟

المصادر والمراجـــع :

توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار مصر للطباعة، القاهرة، طبعة ١٩٨٨م-١

٢- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥م

٣- جبران خليل جبران: النبي، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م

٤- جمال الغيطاني: من دفتر العشق والغربة، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٥م

٥- جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م

.٦- د. جميل حمداوي: فن السيرة الذاتية، مطبعة التنوخي، الرباط، حنامينه: رحلة الربيع والخريف، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٨٠م-٧

٨- رفاعة الطهطاوي: الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٨٣٤م

- سليمان فياض: أصوات، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م ٩

١٠- د. سمير توفيق: الأدب المقارن وصورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الطوبجي للتجارة والطباعة والنشر،الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م

- سهير توفيق: القاهرة...باريس ذهاب..وعودة، الأهرام، طبعة ١١؛١٩٩٧

سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٥٣م١٢

١٣- شكيب الجابري: قدر يلهو، دار طلاس، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م

١٤- صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار المستقبل، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٧٤م

- طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة والعشرون، سنة ١٩٧٦م ١٥

١٦- طه حسين: أديب، دار المعارف، مصر، القاهرة

١٧-الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٦م

١٨- د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثا لثة،١٩٧٦م

١٩-عبد الرحمن بن حسن الجبرتي: في عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة بولاق، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م

٢٠-عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م

٢١-عبد الله العروي: الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م

٢٢-عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م

٢٣-عبد المجيد بن جلون: في الطفولة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٥م

٢٤-علي مبارك: علم الدين، ٣أجزاء، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى سنة ١٨٨٥م

٢٥-غسان كنفاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٣م

٢٦- فرح أنطون: الدين والعلم والمال، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٣م

٢٧- فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م

٢٨- د.محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤ .

٢٩- محمد عبده يماني: فتاة من هيل، جدة، تهامة، طبعة ١٩٨٠م

٣٠- مصطفى شعبان : أمواج الروح، مطبعة تريفة ، بركان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م

٣١- نبيل نعوم: العودة إلى المعبد، دار الآداب، بيروت، لبنان

٣٢- يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥م

٣٣- يوسف إدريس: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٧م

خطاب علم الأسلوب: تكون وتطور

د.عبد الحكيم المرابط
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة القاضي عياض مراكش

شق علم الأسلوب طريقه وأخذ يبحث عن ترسيخ دعائمه، كاتجاه ضمن اتجاهات النقد الأدبي الحديث، منذ بداية القرن العشرين، وذلك بعد هالة من الشكوك المواكبة له، والتي أثيرت حول شرعية وجوده، فـ«دفعت به مدا وجزرا إلى القواعد التعليمية القديمة وأخرى إلى ضبابية الذوق الفني والحس اللغوي» . ولعل أبرز التطورات التي حدثت على مستوى علم الأسلوب تكاد ترتبط في مجملها، بشكل موازي، بالتطورات التي حدثت على مستوى علم اللغة ، إذ ـ على حد تعبير عبد السلام المسدي ـ «منذ سنة ١٩٠٢ كدنا نجزم مع شارل بالي (Charles Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية» ، لكن الذين تبنوا دراسات بالي في التحليل الأسلوبي من بعده قد سارعوا إلى نبذ معظم الأسس العلمية، التي بنى عليها بالي تحليله، وشحنوا العمل الأسلوبي بشحنات من التيار الوضعي الذي جعل من اللغة كيانا مستقلا خاضعا لقوانين ثابتة، تفرض نفسها على الفرد رغم أنه هو موجدها ومبدعها .





هذا الذي حدث بين بالي، فيما سطره من أسس لعلم الأسلوب، وبين مواليه، في رغبتهم الأكيدة إلى تجاوزه، قد شكل تفاقما منهجيا واضحا في الأسلوبية المنتسبة إلى بالي، هذا التفاقم المنهجي بدوره، إذا أضفنا إليه استبعاد بالي للغة الأدبية من ميدان دراسته الأسلوبية، هو الذي سيؤدي إلى ردة فعل تمثلت في ظهور الألماني ليو سبتزر (Léo Spitzer) بمنهجه الأسلوبي الانطباعي المغرق في الذاتية ، القائم على أسس فلسفية مثالية. بتأثير من أستاذه كارل فوسلر (Karl Vossler)، والذي سيعرف امتداده ـ فيما بعد ـ في إسبانيا مع أمادو ألونسو (Amado Alonso) وداماسو ألونسو (Damaso Alonso) .

هكذا، يمكن أن نستشف أن ذلك الشك الذي حام حول مشروعية علم الأسلوب في النقد الأدبي الحديث، هو ناتج بالأساس عن صراع فلسفتين كبيرتين هما الوضعية من جهة والمثالية من جهة ثانية، مما أدى بـ ج . ماروزو (Jules Mrouzeau) سنة ١٩٤١ إلى التعبير عن أزمة الدراسات الأسلوبية في تدبدبها بين«موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات، وجفاف المستخلصات، فنادي بحق





الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة» .

وقد لُبِّيَ نداء ماروزو هذا في فترة الستينيات من القرن العشرين التي شهدت «اطمئنان الباحثين إلى شرعية علم الأسلوب [في الوجود]، وإذا بالمخاض يتحول من جدلية الوضعية والمثالية إلى ثنائية الممارسة والتنظير» ، فقد بشر رومان ياكبسون (Roman Jakobson) بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب في محاضرته حول (اللسانيات والإنشائية) التي ألقاها بندوة عالمية انعقدت بجامع «أنديانا» بأمريكا سنة ١٩٦٠. «وفي سنة ١٩٦٥ ازداد اللسانيون ونقاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء الأسلوبية واقتناعها إلى مستقبل حصيلتها الموضوعية، وذلك عندما أصدر تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية» . فتتوج بذلك الدراسات الأسلوبية من قبل الألماني ستيفن ألمان (Stephen Ullman) الذي أعلن عن « استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا» .

ومما زاد الدراسات الأسلوبية ثراء وخصبا ظهور علم العلامات (السيميولوجيا) الذي أصبح «من العلوم الجديدة الخصبة التي أسهمت في تأكيد الصلة بين الأدب والنقد،




بل إنها هي التي ساعدت في ظهور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي. على أن هذه الجهود في مجال البحث الأسلوبي وما يتصل به قد تفاعل مع المنهج العلمي الذي ساد الدراسات اللغوية عامة» ، يضاف إلى ذلك أيضا استفادة الأسلوبية من جهود اللسانيات التوليدية التحويلية التي جاءت بمثابة رد فعل على المدرسة التوزيعية والتي تتحدد غايتها في تحليل «المحركات التي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخدام الرموز اللسانية سواء كانت تلك المحركات نفسانية أو «ذهنية ـ ذاتية»» .

وأقصى تطور عرفته الأسلوبية ـ كما يبدو ـ يتمثل في


شكري-عياد

استفادتها من نظرية التلقي، لإبراز العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص الأدبي

وهكذا، فإذا كان علم الأسلوب في النقد الأدبي الغربي الحديث قد نشأ وتطور بفعل نشوء علم اللغة وتطوره، بشكل موازٍ، فكيف تم ذلك في النقد الأدبي العربي الحديث؟

يبدو أن الأمر سيختلف نوعا ما، لسبب بسيط، يتمثل ـ في نظرنا ـ في أن ما حدث على مستوى علم اللغة في الغرب، لم يحدث أي شيء منه في العالم العربي، لذلك فإن الحديث عن علم الأسلوب في الفكر النقدي العربي الحديث، سيتأخر زهاء نصف قرن من الزمن عن نظيره الغربي، الذي شق طريقه منذ بداية القرن العشرين، هذا إذا اعتبرنا محاولتي أحمد الشايب وأمين الخولي في دعوتهما إلى «تجديد البحث في البلاغة العربية، في ضوء مفهوم الأسلوب» ، بمثابة الانطلاقة الأولى لنشوء علم الأسلوب في النقد الأدبي العربي الحديث.

ذلك أن أمين الخولي كان يهدف من خلال دعوته إلى غرضين: أحدهما قريب، وهو تسهيل دراسة المواد الأدبية. وثانيهما بعيد: وهو التجديد في علوم الأدب وعلوم


دعبدالسلام المسدي

العربية بحيث تكون مادة هذه الدراسات من مواد النهوض الاجتماعي، تتصل بمشاعر الأمة، وترضي كرامتها الشخصية، وتساير حاجتها الفنية المتجددة؛ فتكون اللغة لغة الحياة في ألوانها المختلفة وأداة التفاهم، فلا يعيش الناس بلغة ويتعلمون لغة أخرى، ولا يفكرون الناس بلغة ويدونون أفكارهم بغيرها، ويشعرون وينثرون ويمثلون ويخطبون بغيرها .

أما أحمد الشايب فيرى أن البلاغة العربية في فنونها المعروفة عند الأقدمين لا تساير الأدب الإنشائي العصري في أساليبه وفنونه، ولذلك يجب أن يوضع علم البلاغة وضعا جديدا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية، ولهذا يقترح أن يدمج علم البلاغة في بابين: هما باب الأسلوب ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمل والصور والفقرات والعبارات، على


الشيخ امين



أئن تدرس درسا مفصلا دقيقا يعتمد علوم الأصوات والنفس والموسيقى، وما إليها مما يقدم الأسلوب على أنه صورة فنية أدبية، وفي هذا الباب تدخل علوم البيان والمعاني في البديع، لا على أنها علوم مستقلة بل على أنها في باب الأسلوب ، وأما الباب الثاني، فيدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعرا ونثرا، (الخطبة والمقالة والرسالة والوصف والقصة والملحمة)، وما إلى ذلك من الفنون مما زخرت به الآداب العالمية، ولم تحظ بلاغتنا النظرية لحد الآن إلا بإشارات عنها .

وقد أعقب هذا التدشين لعلم الأسلوب في النقد الأدبي العربي الحديث محاولات أخرى أكثر تطورا وعمقا من الناحية النظرية ظهر معظمها خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وذلك بفعل الانفتاح المباشر على الدراسات الأسلوبية الغربية، واستلهام مرتكزاتها النظرية، ثم تطبيقها على نصوص إبداعية عربية؛ وهناك من لم يقبل هذا الاستلهام فراح يبحث عن سبيل لإحداث علم أسلوب عربي، إما بالعودة إلى التراث (النقدي والبلاغي والنحوي ومؤلفات الإعجاز القرآني وغيرها)، واستنطاقه لها للظفر بجذور يمكن من خلالها استنبات نظرية أسلوبية، وإما بالدعوة إلى ضرورة الانطلاق من التطبيق للوصول بعد ذلك إلى نظرية أسلوبية نابعة من إبداعات أدبية عربية، لكن كليهما لقي معارضة شديدة.

لقد اتضح إذن كيف أن نشأة الأسلوبية وتطورها في النقد الأدبي الحديث في الغرب، قد واكب التطور الذي لحق علم اللغة، ثم إن تطورها في النقد الأدبي العربي الحديث، لم يتم إلا بعد استلهامه للأسس النظرية للدراسات الأسلوبية الغربية.

الهوامش

) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية البنيوية الدار العربية للكتاب، ط . ٣، طرابلس، تونس العاصمة، د. ت، ص: ٢٠.

نفسه.

محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط.١، لونجمان، ١٩٩٤، ص: ١٨٥، بتصرف.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢١، بتصرف.

ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط. ١، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، صص: ٤٠ ـ ٧٧.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٢.

نفسه، ص: ٢٣.

من أهم ترجماتها إلى اللغة العربية ترجمة إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، طبعة الناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٤.

فسه.

أنظر أحمد يوسف:، السميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير ـ مارس، ٢٠٠٧.

محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، صص: ١٨٢ ـ ١٨٣.

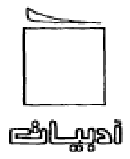
عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٠٩.

يمكن التوسع في ذلك بالرجوع إلى محمد رضا مبارك: نظرية التلقي والأسلوبية منهاج التقابل الدلالي والصوتي، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٣، يوليوز ـ سبتمبر، ٢٠٠٤.

شكري محمد عياد: مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولة التجديد، مجلة فصول ، المجلد١، العدد ١، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ـ ١٩٨٠، ص: ٥٣

أمين الخولي: فن القول، تقديم صلاح فضل، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ، ١٩٩٦، صص : ٦٣ ـ ٦٤.

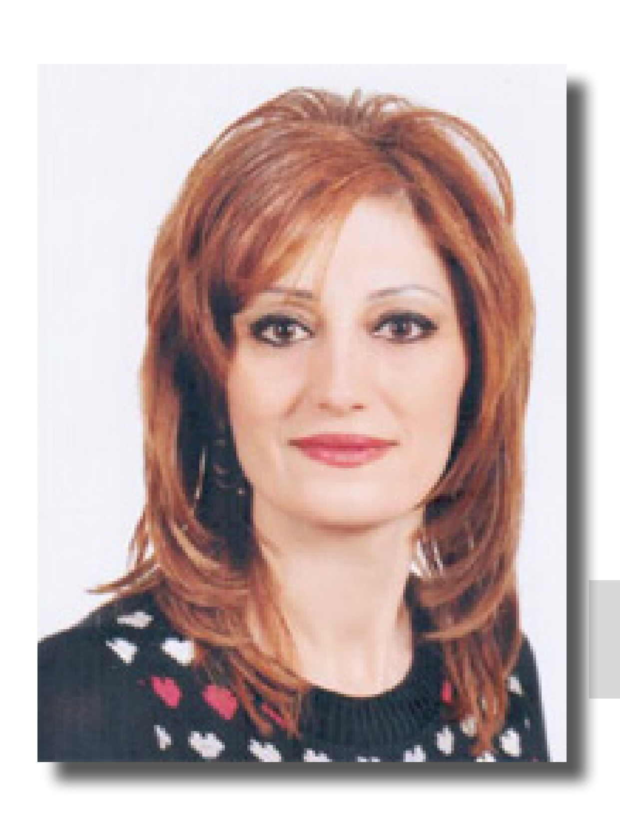
أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط. ٤، القاهرة، ١٩٥٦، صص: ٣ ـ ٤، بتصرف











خصوصية الخطاب في رواية البعد الخامس

د. سمر الديّوب
جامعة- حمص- سورية

١-مقدمة:

يثير أدب الخيال العلمي أسئلة متعددة حول طبيعته التي تبدو متضادة من جهة كون الخيال علمياً، ومن جهة الجمع بين الخيال والعلم، وحول مدى علاقته بالعلم من جهة، وبالخرافة من جهة أخرى، والفرق بين أدب الخيال العلمي والأدب العجائبي، والفرق بينه وبين الخيال الأدبي.

يحاول هذا البحث الإجابة عن أسئلة تتعلق برواية الخيال العلمي، فما إمكان تحول الخيال إلى حقيقة؟ وما طبيعته؟ وما ضرورة الحاجة إليه؟ وما التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب في هذا النوع من الأدب؟ وما مستوياته؟

ولتحقيق هذه الغاية سيتم انتقاء رواية البعد الخامس للدكتور طالب عمران؛ لتكون مادة للدراسة.

٢- رواية الخيال العلمي:

أثبتت روايات الخيال العلمي حضوراً وفاعلية على الساحة الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة، فتعدّدت القصص والروايات التي كان الخيال العلمي محورها، ودارت حول الفضاء الفيزيائي والفضاءات الكونية،




وحلّقت في عوالم بعيدة منا آلاف السنوات الضوئية وتضمنت خطاباً انتقادياً سياسياً واقتصادياً للواقع المعيش، أو خطاباً مضمراً فيه هجوم على طرف ما.

ويمكن القول: إن مشكلات الأرض، والطموح إلى مستقبل أفضل، والبحث عن حلول خارجية لمشكلات داخلية هي مادارت حوله رواية الخيال العلمي، فثمة سفر عبر الزمن، وحروب المستقبل، وغزو الغرباء، ومفهوم الحياة في المستقبل، وحروب النجوم..

ولن يكون الكلام في هذا المقام على تاريخ هذا النوع من الأدب، وبداياته، بل سيكون على التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب الروائي.

لا يزال مصطلح أدب الخيال العلمي مصطلحاً غامض الدلالة، غير محدد الطبيعة والوظيفة، وقد ابتدع هذا المصطلح الواضح الغامض في الآن ذاته (Science Fiction) هوغو جونز يتش عام ١٩٢٦.(١) وقد تعددت ترجمات المصطلح، فقد ترجمه مجدي وهبة بالقصص العلمي التصوري، والرواية المستقبلية، وترجمه آخرون برواية الخيال العملي، وأدب الخيال العلمي، والقصص العلمية.

ويعالج هذا الفرع من الأدب رغبة الإنسان في التقدم العلمي بالخيال، وتدور أحداثه على الأرض، أو في كوكب بعيد يجسّد تفكير الإنسان حول احتمال وجود حياة أخرى على غير الكوكب الذي نعيش فيه، وقد يصوّر ما يمكن أن يحدث على كوكب الأرض، ويحمل تأملاً كبيراً في أسرار الحياة التي نعيشها، ويمكن له أن يحمل بعداً سياسياً حين يضمر هجاء سياسياً لطرف معين، فيوظّف في هذه الحال لخدمة أهداف سياسية.

اهتم أدب الخيال العلمي بالنظرة المستقبلية للكون، فهو أدب رؤياوي بامتياز، لقد اتجهت أنظار البشر إلى الفضاء الخارجي، وفكّر الإنسان كثيراً فيما يغلّف هذا الفضاء من أسرار وقد سبق أدبُ الخيال العلمي تفكير العلماء في النظر إلى ما هو أبعد من الكرة الأرضية، وفي الاستفادة من منجزات التقنية.

واستهدف أدب الخيال العلمي الذي استخدم التقنيات كشف الجانب المجهول من الحياة البشرية، وتنبأ بحياة البشر المستقبلية، فهل يعدُّ أدب الخيال العلمي- على وفق هذا الكلام- ضرورة ملحّة للمستقبل ؟ وهل يتحول الخيال إلى حقيقة؟



لقد تنبأ أدب الخيال العلمي بكثير من الظواهر التي أصبحت حقيقة فيما بعد، كالطاقة الذريّة وأشعة الليزر، واستمدَّ العلماء بعض مادتهم من أدب الخيال العلمي، ولعلّ الأمر الغريب أن مبادرة الدفاع الاستراتيجي التي أعلن عنها الرئيس الأمريكي رونالد ريغان عام ١٩٨٣ سميت بحرب النجوم، كانت قد استمدت فكرتها من فيلم حرب النجوم الذي تمّ إنتاجه عام ١٩٧٧، وكان قد حظي بالإعجاب.(٢)

وبناء على ما سبق يمكن القول: إن رواية الخيال العلمي خطاب سردي مبني على المعرفة، يعتمد على الخيال؛ لبناء واقع متخيل يستمدُّ بعض عناصره من الواقع المعيش، لكن هذا الخطاب ليس أدبياً بحتاً، إنه علمي بمعنى أنه يتناول حقيقة علمية تصوَّر في قالب قصصي معتمد على الخيال.

تهدف رواية الخيال العلمي إلى البحث عن موقف الإنسان من الكون، وموقعه فيه، ومحاولة وضع تفسير للُّغز الذي يكتنف الإنسان والفضاء المحيط به معتمدة على المعرفة والعلم.




٣ـ الخيال العلمي والخيال الأدبي:

يعتمد أدب الخيال العلمي على الشطحات البعيدة في الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالعلم، إذ يمثّل العلم منارة تهديه، وتكشف عنه.

تعتمد رواية الخيال العلمي –عادةً- البساطة، والبعد عن التعقيد في اللغة والأسلوب والبناء، ضرورةً لإيصال الفكرة الغريبة، وإذا كان يشترط على الكاتب الأدبي أن يمتلك ثقافة أدبية واسعة فإن كاتب الخيال العلمي يجب أن يمتلك ثقافة علمية واسعة. فالعلم مادتُه الأساس، ومنطقُه حين يستند إلى العلم في خطابه السردي الحقيقةُ العلمية التي تفجّر خياله، وتجعله يبدع عالماً خيالياً ممكن التحقق في المستقبل القريب أو البعيد، فحين ترتبط المعرفة العلمية بالخيال يصبح تحقيق ما أنتجه الخيال العلمي أمراً ممكناً.

الخيال لغةً هو الظن والوهم والتصور.(٣) فيعني الخيال التحليق بعيداً عن قيود الواقع، وتكوين صورة مرتبطة به من جهة، ومختلفة عنه وجهة أخرى.

ويعتمد الأدب على الخيال؛ ليكتسب صفة الأدبية، فثمة خيال أدبي يخلق الصورة، ويكسر طريقة التعبير العادي، ويقدم الأشياء بتركيب جديد؛ لذا يمكن القول: إن المبدع يستطيع بالخيال أن يوحد بين المختلفات، ويجمع بين المتنافرات.

الخيال موجود في الشعر والنثر على حد سواء، إنه المَلَكَة العقلية «الموكدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر، وهي على نوعين: إما أن تستعيد الصور التي شاهدها صاحبها من قبل، ويسمّى عندئذ المتخيلة المتذكرة أو المستعيدة، أو تعتمد صوراً سابقة، فتولّد منها صوراً جديدة، وتسمى عندئذ المخيلة الخلاقة.»(٤)

ويتفاوت نصيب المبدعين من الخيال، فمنهم من كان خياله متوقداً، ومنهم من كان ذا حظ عاديّ من الخيال، كما أن ثمة فرقاً بين مخيلة تستعيد الماضي واللاشعور، وتبدع منهما خيالاً ومخيلة خلاقة حرة لا ترتبط بشيء؛ لذا نستطيع القول: إن الخيال خيالان: خيال مرتبط باللاشعور والتجارب السابقة والمعارف والقدرات العقلية، وخيال حرّ خلاق من دون ارتباط سابق.

يرى إخوان الصفاء في مجال الحديث عن الحرية ووظيفتها في جعل الخيال مبدعاً خلاقاً، يتجول في الأزمنة كلها، والأمكنة كلها: «إنها من أعجب القوى الدرّاكة، وإن


المؤلف طالب عمران

العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب متخيلاتها، وذلك أن الإنسان يمكن بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السموات، وينظر إلى خارج العالم، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلاً وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له.. إن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائراً له أربعة قوائم، أو فرساً له جناحان، أو حماراً له رأس إنسان...»(٥)

الخيال – برأي إخوان الصفاء- يعبّر عما له حقيقة، وعما لا حقيقة له، فقد يتم التبديل في الحقائق، وقد يدخل النسق الظاهر في علاقة ضدية مع النسق المضمر...

يستطيع الخيال أن يقفز إلى المستقبل البعيد حتى لا تعود هناك أية علاقة بين رؤيا المبدع وبين حياة الشخص العادي المألوفة.(٦) أما التخييل فهو عملية استحضار ذهنية تحاكي



ظواهر كونية مختلفة، فالخيال أبرز ما يميز الإنسان، وكلما ارتفعت درجة الخيال ارتفعت درجة الابتكار..

إن ثمة فرقاً بين العلم والخيال العلمي، إذ يعتمد العلم على الحقائق والتجريب للوصول إلى نتائج منطقية لها علاقة بالمقدمات، ومتماثلة معها. إنه معرفة عقلية منظّمة، يرتبط «بالنظرة الفلسفية للعالم؛ لأن هذه النظرة تسلّحه بفهم لنظرية المعرفة ولمنهج البحث وللقوانين التي تحكم العالم الموضوعي.»(٧) ففي اجتماع العلم والخيال تضاد، إذ كيف يجتمع ما هو قائم على الحقائق العلمية، ومرتبط بالواقع، وناجم عنه مع الخيال الذي يعني عدم الصدق، والتحليق بأجنحة بعيداً عن الواقع، وبناء مجتمع غير موجود حقيقة.

يتضاءل هذا الفارق بإدراكنا أن ثمة ارتباطاً بين الخيال والمجال الذي يتحرك هذا الخيال فيه، إنه يدور في الحقل العلمي، حقل الاختراع وغموض الكون و محاولة تفسيره، وهي أمور تضفي غموضاً شفيفاً على هذا العلم، وتجعله أثيراً لدى المتلقي، منشداً لمعرفة ماهية الغموض، فالخيال العلمي مرتبط بالعلم، وما يتعلق به، يلتقي الخيالَ الأدبي الذي يحلّق في أجواء بعيدة، لكنها ليست شبيهة بالأجواء الموجودة في رواية الخيال العلمي.

ويَحدث أن نجد خيالاً فلسفياً أيضاً، يخلق به الفيلسوف عالماً خاصاً به، يحمل رؤياه كالمدينة الفاضلة لدى أفلاطون، فالخيال في أحواله كلها تحليق فوق الواقع إلى واقع من صنع صاحب الخيال، وإذا كان الخيال غير متحقق في الوجود فإن الخيال العلمي قد أثبت أنه قابل للتحقق؛ لاستناده إلى حقائق علمية تجعل المادة المتخيلة قابلة للتحقق.

ليس التنبؤ العلمي مبنياً على أوهام «لأن الأساس فيه يرتكز على ما هو بين أيدينا من بحوث علمية عميقة تشير إلى إحداث تغيرات جوهرية ليس في الاختراعات التي تطور حياة الإنسان وحسب بل في أمور أكثر خطراً من ذلك كتغير طبيعة الإنسان البيولوجية»(٨)

وتختلف رواية الخيال العلمي عن الرواية التقليدية في جملة أمور منها أن الزمان في الرواية التقليدية هو الحاضر أو الماضي في حين أن زمن رواية الخيال العلمي قد يكون الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أما المكان فهو الأرض والفضاء خلاف الرواية التقليدية التي تجري أحداثها على الأرض.

شخصيات رواية الخيال العلمي قد تكون إنسانية، وقد تكون شخصيات من الفضاء، أما الأحداث فهي غير تقليدية



ممتزجة بأحداث تقليدية، تشيع فيها المصطلحات العلمية، أما البيئة التي تجري فيها الأحداث فقد تكون تقليدية، وقد تكون غير تقليدية..

٤ـ أدب الخيال العلمي والخرافة والأدب العجائبي:

ثمة فرق بين أدب الخيال العلمي والخرافة؛ ذلك لأنه يستند إلى ما لدى الأديب من مخزون علمي، كما أن قصص الخيال العلمي تلتفت إلى الحاضر أو المستقبل، ولا تحمل رؤيا انكفائية، وتحفز المتلقي على التطلع إلى التقدم العلمي، ولها صفة تنبؤية. وتختلف هذه الرواية عن القصص الخرافية؛ لاحتوائها على المنطق العلمي، والقياس العقلي، والنتائج المنطقية مع أنها بعيدة عن الواقع.

الخيال هنا خيال مستقبلي فقط، فالأدب كله يدخله الخيال، لكنه هنا يتجه إلى المستقبل. كما أن الخط التقليدي للرواية، أو الخرافة يسير في خطوط زمنية متقاطعة أو متوازية، أما في هذا النوع الأدبي فهو خط زمني تصاعدي غالباً؛ لذا يمكن القول: إن حكاية السندباد، وحكايا ألف ليلة وليلة لا تدخل في أدب الخيال العلمي، فهذا الأدب لون جديد، ولا

علاقة لتراثنا بأدب الخيال العلمي، ولا يزال كتّابه قليلين.

أما الأدب العجيب فأساسه الرعب، يستبدل به في أدب الخيال العلمي عنصر المفاجأة والإدهاش. وقد صنف تودوروف أدب الخيال العلمي ضمن الأدب العجيب.(٩) لكن ثمة فرقاً بينه وبين الأدب العجيب، إذ إن (ما هو مشترك بين الخيال العلمي والأدب العجيب هو وصف (حقيقة) تعدّ بالنسبة إلى قارئ القرن العشرين خيالية بحت، واللجوء إلى الغامض وغير الطبيعي، واليوتوبيا العلمية يبقى بالنسبة إلى كلا النوعين أساس الذوق المعتمد).(١٠) يلاحق أدب الخيال العلمي المدهش إذن، فليتقي الأدب العجيب.

رواية الخيال العلمي رواية مستقبلية رؤياوية معرفية، والمعرفة أعلى مستوى من العلم، يمكن أن نصنِّفها بأنها أدب جاد، يوجه همّه إلى المستقبل الغامض، لكننا يجب ألا ننجرف كثيراً وراء هذه الفكرة إذ يمكن لأدب الخيال العلمي أن يروّج مفاهيم خاطئة، كما أن فيه من الأمور ما يبعده عن العلم الحقيقي، إذ إنه ليس أدباً واقعياً، وليس تنبؤياً خالصاً، وليس خيالياً جامحاً؛ لارتباطه بالحقائق العلمية، والاكتشافات العلمية، يعتمد على التفسير العلمي في جو خيالي أداته لغة علمية فهو إذن يجمع الضدين المتوازيين في حال شبه تضاد حين يعالج مشكلات متعلقة بالإنسان وازدياد معارفه، فيمتزج الخيال بالمعرفة العلمية في معناها الاصطلاحي (في بنية مقنعة في عمومها، وإن لم تكن كذلك في تفاصيلها الدقيقة).(١١)

٥ـ البعد الخامس:(١٢)

تدور أحداث الرواية في الهند، وتبدأ بعودة الراوي وزوجه إلى الهند ذلك البلد الذي يحمل ذكريات رائعة لدى الراوي د. طارق الذي وفد إلى هناك؛ ليشارك في مؤتمر علمي عن طب النفس والخوارق، وتبدأ الرواية بوقوف الراوي وزوجه مدهوشين أمام لوحة تمثل كهلاً كأنه شجرة متفرعة، وتكون هذه اللوحة سبباً للدخول في أحداث متلاحقة، إذ يتعرف د. طارق إلى د. ماهر الذي سحرته هذه اللوحة أيضاً، وكان قد أتى إلى الهند بهدف المشاركة في المؤتمر أيضاً، فيروي قصة جده د. حامد الذي رغب في البحث عن أسرار الخلود، ونجح في إطالة عمره، وهو متوار عن الأنظار، فقد اختفى بآلية تبدو غامضة في بداية الرواية، إذ يروي د. ماهر ما حدث مع جدّه قائلاً: (حين توفيت زوجته، أقصد جدتي، وكان عمره عند ذلك تسعين عاماً، وكانت جدتي في الثامنة والسبعين.... اختلى بعد دفن جدتي بابنيه والدي وعمي لعدة ساعات، ثم حمل حقيبته الضخمة وودعهما، ولم يره أحد بعد ذلك إلا بعد مرور ثلاث سنوات، وهو يزورنا بشكل متقطع لفترات قليلة...). (الرواية ص ١٨)

يرافق الراوي وزوجُه الدكتور ماهر في رحلة بحثه عن سرّ جدّه، وسرّ اختفائه، فتُسرد أحداث حول صديقه الهنديّ، والقدرات التي يمتلكها، فلديه قدرة على التحكم بجسده، ويستطيع أن يرتفع عن الأرض بهدوء، ثم يعود إلى الانخفاض، كما أن لديه قدرة على قراءة الأفكار وتحويل ضربات قلبه إلى ضربتين في الدقيقة (الرواية ص ٢٨).

وتتلاحق الأحداث فليتقي الراوي وزوجه والدكتور ماهر صديقاً آخر للجد د. حامد هي شخصية أوم بركاش سنغ الذي يمتلك قدرة على قراءة الأفكار، ومعرفة خبايا النفس عن طريق متابعة الذهن وومضاته، يسرد للرواي وللدكتور ماهر حكايا عجيبة عن محاولاته للخروج من جسده، والتجول في أماكن عديدة من العالم لأيام، والعودة إلى جسده (الرواية ص ٣٦). فيكتشف أن لدى الإنسان قدرات خارقة لا يتمتع إلا بجزء ضئيل منها.

يصلون بعد محطات انتقالية مختلفة إلى بيت صديق جد الدكتور ماهر، فيسمعون صوتاً يخاطبهم بالعربية من دون أن يروه، ويخبرهم أنه قد أودع أوراقاً تحمل خلاصة تجاربه والجدّ الدكتور حامد. (الرواية ص ٤٧)، وحين يسأله د. ماهر عن سبب عدم إمكانية رؤيته يجيبه بأنه في البعد الخامس، وهو يعني مكان المكان، وزمان الزمان، ويبدأ د. ماهر بسرد مذكرات الجد، وقصته مع زيدي الشاب الذي أخرجه الجد (د. حامد) من المشرحة حياً، وساعده على الزواج بمن يحبّ، فدرس الطب، وبرع في إجراء أبحاث في سر الحياة، وبعد وفاة زوجه اعتقد أنها انتقلت إلى عالم آخر يستطيع النفاذ إليه من دون موت (الرواية ص ٦٣) فشرع يطبق الأبحاث على نفسه، وانتقل بالتدريج إلى البعد الخامس، وأصبح يدور في الكون، ويتعرف إلى كائنات عاقلة.

وذهب الراوي بصحبة زوجه و د. ماهر إلى مكان حدده الجدّ بواسطة رؤيا حدثت مع زوج الراوي، فيسمعون صوت الجدّ، ولا يرونه، فيخبرهم أنه أصبح في البعد الخامس، فالجسد قيد، وقد رغب في التخلص منه، كما




رغب في التخلص من هذا العالم الحافل بالظلم والغدر والجريمة، (الرواية ص٧٢).

وتتلاحق الأحداث الشائقة فيصل د. ماهر و د. طارق إلى مزرعة جده للحصول على الصندوق الحديدي الذي أودع فيه الجدّ مذكراته وأسراره، وبعد أن يحصل د. ماهر على الأوراق يبدأ بالغياب طويلاً، ويستلم الراوي منه رسائل تؤكد أنه يسير على خطا جده د. حامد ثم يرسل في نهاية الرواية رسالة تؤكد أنه اختفى تماماً، ودخل في البعد الخامس، وتعرف إلى مكان المكان، وزمان الزمان.. وسط دهشة أحبائه ومريديه (الرواية ص٩٨).

٦ـ تقنيات الخطاب الروائي في رواية البعد الخامس:

يستعين الروائي في هذه الرواية على رسم المستقبل بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسلبياته، والماضي نفسه لا يغيب، ولم ينفصل الروائي عن كوكب الأرض في الخيال والأهداف..

وتعبر الرواية عن تطلّع الروائي إلى كشوف علمية فيما يتعلق بخبايا النفس البشرية، وأسرار الكون المحيط بنا، والكلام على عوالم جديدة يرتادها الإنسان مستعيناً بالتسلح بالمعرفة العلمية العميقة، والإغراء بإيصال العلم الإنسانَ إلى عوالم شائقة وغريبة..

يمثل البعد الخامس مكان المكان الذي يحلم به الروائي، وزمان الزمان الخالي من شرور البشر، ومشكلات الواقع..

تعدّ هذه الرواية رواية فكرة علمية أكثر من كونها رواية بناء متين، وشخصيات مدروسة وحوار موظف، تهدف بالدرجة الأولى إلى تشويق المتلقي وإثارة فضوله، وتنجح في مسعاها إذ إنها تثير فضوله إلى حدّ كبير، وترسم له آفاقاً متوقعة عن خبايا الحياة.

وهي في رغبتها الشديدة في إثارة فضول القارئ تلتقي النصَّ الخرافيَّ، فتحرّضه وهو يبحث عن سرّ البعد الخامس على امتداد صفحات الرواية، وعن القدرات العجيبة الكامنة في النفس البشرية، وقدرة العلم على إخراج جزء كبير منها، فيصل الروائي بالقارئ إلى عمق كيانه العقلي. ويبدو أن الهدف من الرواية تحرير الخيال البشري بالاستعانة بما يولده عنصرا العجب والدهشة في المتلقي..

وليس عنصر الإثارة هو الهدف الوحيد في الرواية، إن الكاتب ليكتب روايته بروح علمية، وشعور صادق بإيصال المعرفة المتوقعة حول ما يكتنف النفس البشرية من أخطار وألغاز. فالاكتشافات العليمة يجب أن تُسخّر



لمصلحة الإنسان، لا أن تستخدم؛ لترضي سياسات معينة وجماعات محددة على وجه الكرة الأرضية.

٦ـ١ـ موقع الراوي:

هذه الرواية رواية فكرة أكثر من كونها رواية بناء وصورة ولغة، يرويها راوٍ (د. طارق. ويشاركه د. ماهر) ينتج خطاباً يحمل رؤيةَ الراوي ورؤياه، فيمثل جسراً بين المروي لهم، والخطاب الروائي، وتتمثل الرؤية في الخطاب الروائي في (العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية).(١٣)

يقدمِ الراوي - وهو شخصية أساس في هذه الرواية- حدثاً واحداً بصيغ مختلفة، فيسرد، ويصف، ويحاور، ويعدّ قناعاً «من الأقنعة العديدة التي ينتشر وراءها الروائي؛ لتقديم عمله.»(١٤) إنه شخصية متخيلة صنعها الروائي؛ لتحمل فكرة، ولتمثل جسراً بين الروائي والرواية والمتلقّي، فلا يمكن إغفال وظيفته في الخطاب الروائي؛ لأنه يحمل رؤية المبدع ورؤياه.

لا يعني هذا الكلام أن الروائي هو الراوي إذ يرى

تودوروف.(١٥) أن الراوي لا يمكن له أن يكون الروائي فهو ليس طبيعة مخلوقة، ولا طبيعة متحولة خالقة، بل هو محض طبيعة خالقة وغير مخلوقة، يملك الراوي إذن جزءاً من رؤية الروائي، ويحملها ضمن حدود معينة في السرد الروائي متناوباً في هذه الوظيفة مع الشخصيات الأخرى، فينجز الروائي أنا ثانية تؤدي بدلاً منه مهمة السرد ما يعني أن ثمة مشاركة بين الروائي والراوي الضمني، فالروائي واقعي في حين أن الراوي خيالي، والتفريق بينهما تفريق بين الواقعي والخيالي.

هذه الرواية نص تخيلي ترتفع فيه درجة التخيل المرتبطة بالحقائق العلمية، نتيجة راوٍ ظاهرياً، وروائي فعلياً، ويعدّ الراوي (د. طارق) صلة الوصل بين الروائي والمتلقي، بُنِيَ عالم الرواية على عاتقه، وبني فضاؤها المتخيَّل بسببه؛ لذا يعدُّ المكون الأساس لمسار الحدث في الرواية، معه تتطور أحداثها، وتصل إلى النهاية، فالرحلة العلمية التي قام بها إلى الهند كانت سبباً في تعرفه د. ماهر، والبحث عن سرّ البعد الخامس.

تتحد العلاقة بين د. طارق وما يرويه (الرؤية السردية) على وفق الرؤية التي يتعامل الراوي معها في النظر إلى العالم الذي يروي عنه. والرؤية هي «الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات، أو هي المنظور الذي من خلاله تروى القصة، فيحيط بالإطار السري الذي تستعمله سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب، وسواء كان الراوي محدوداً أو عليماً.»(١٦)

الراوي هو الذي نظّم السرد برؤيته، وهو الذي قدّم الأحداث والشخصيات مستخدماً تقنيات سردية في صياغة الحدث الروائي وتقديمه.

ويعد د. طارق راوياً عليماً، وهو شخصية أساس في القصة وتعد شخصية د. ماهر الشخصية المحورية الموازية له. ويتنوع الصوت الروائي المستخدم بين المتكلم والمخاطب والغائب. يستخدم الراوي ضمير المخاطب بدلاً من الغائب في قوله :

«عدتم إلى (بيت الضيف) كان السائق بانتظاركم، نقلكم إلى مقر رئيس الجامعة الذي يستقبل الدكتور ماهر بحرارة، وقدمّه لبعض ضيوفه من الأساتذة والباحثين ورئيس المقاطعة (مقاطعة أتار براديش) وبعض ضباط الشرطة..» (الرواية، ص٦٦).

«استقبلكما مدير المركز بنفسه مرحباً، وطلب من القائمين



على الخدمة العناية بكما، تأبطت (لينا) ذراعكَ وهي تهمهم...» (الرواية، ص٦٧).

ويستخدم ضمير المتكلّم في مثل قوله:

«كان يوماً متقطعاً تخللته أحلام عن البعد الخامس وعالمه الغريب، صحوتُ أكثر من مرة وأنا ألهث من المشاهد التي كانت تتراءى أمامي في الحلم، وعن أطياف شاردة، وأشباح بأشكال غير مفهومة.. ورأيت أخيراً وجه الدكتور حامد المشرق يبتسم لي بصمت وهو ينهر رأسه...» (الرواية، ص ٧٧).

ويلون خطابه بضمير الغائب في مثل قوله:

«كان ماهر يشعر بالقلق و الحنق من تصرفات أخيه.. كان متردداً من إعادة الكرّة والتأثير في أخيه عن طريق وسيط...» (الرواية، ص ٩١).

الراوي ظلّ للروائي في هذه الرواية؛ لأنه يروي بضمير المتكلم، ويخفي هذا الضمير وراءه- كما يرى ميشيل بوتور- (١٧) الضمير (هو)، والضمير (أنت) يخفي وراءه




الضميرين الآخرين، وهذا ما يجعل بينهما اتصالاً دائماً، هذا الاتصال هو الذي يحدد رؤية الروائي، وحين تتعدد الضمائر تتعدد زوايا النظر إلى الفكرة نفسها، و يُظهر التنوعُ في استخدامها مستويات الوعي واللاوعي لدى الشخصيات.

الشخصية الأساس في الرواية د. طارق مصدر أساس للمعرفة، وصَفَ الشخصيات، وقدَّم الحدث، فلوى عنق الخطاب الروائي؛ لارتباطه بموقفه ورؤيته مع أن الرواية استخدمت تقنية الحوار والسرد والوصف لكن سيطرة الراوي العليم على السرد الروائي جعلت الحوار مفتعلاً، فقد حمّله رؤيته ورؤياه في القضايا الاجتماعية والسياسية، ويبدو الحوار مفتعلاً بوضوح حين يتحدث د. طارق (الراوي) إلى زوجه: (صبت لينا الشاي بالفناجين، وصبت بعض الحليب أيضاً..

- أتريد سيجارة؟

- لا ... ما الذي خطر ببالك لتسألني هذا السؤال؟ لم ترني منذ سنوات أشعل سيجارة.

- لا أدري ربما تذكرت أيامنا معاً، قبل زواجنا، كنت تدخنين كثيراً...) (الرواية، ص ٤٦).

يمكن أن نعدّ د. طارق الذات الثانية للروائي، تنطق على لسانه، فإذا بالشخصيات تنطق بصوته، وتؤدي أفكاره، وتتداخل أصوات الشخصيات فلا نرى فرقاً بين شخصية د. ماهر، وشخصية د. حامد، وشخصية الزيدي، ومع أن الشخصيات تتعدد يُقحَم السرد بأحداث مفتعلة، فقد بثَّ الروائي آراءه على ألسنة الشخصيات فيما يتعلق بموقفه من قضايا الخير والشر والكون والرغبة في التقدم العلمي، وهذا ما أضعف التقنية السردية، فثمة تفسير علمي مستمر لكل حدثٍ الأمر الذي جعل المتلقي سلبياً يتوق؛ لكشف سرّ البعد الخامس فقط..

الراوي في البعد الخامس راوٍ لبعض الوقت، يتراجع؛ ليصبح مروياً له، شخصية ضمن شخصيات يدور الحدث حولها، فيذوب السارد في المسرود، ويعبّر عن وجهة نظر خاصة، سرد ذاتي يكشف عوالم الشخصيات الفكرية والنفسية، ويعرّف بموقفها من الكون.

وقد تستمر الرواية بضمير الغائب، فيسلّم هذا الضمير الحدث للشخصيات؛ لتتحاور فيما بينها.

ويعدّ الانتقال ضمن الفقرة السردية الواحدة بين الضمائر ميزة جمالية تجسّد المشاعر المحتدمة في أعماق الشخصية.

٦-٢- الراوي في علاقته بالحدث والشخصيات:

الراوي المشارك (د. ماهر) يروي قصة جدّه (د. حامد) وقصته، فيُسقط الروائي أفكاره على لسان الراوي، وتلغى المسافة بين الشخصية الراوي.

أما الرواية بضمير المخاطب فهي إشراك الروائي بعلمية السرد، فيلتبس المتكلم بالمخاطب بالغائب، وهو في الحقيقة صورة محوّلة عن ضمير المتكلم، فلا يسيطر ضمير واحد على السرد، ويحاول الراوي بهذا الضمير إذابة نفسه في السرد، ويؤدي الخطاب وظيفة انفعالية بهذا الضمير حين يستحث ذكريات الشخصية الساردة وعواطفها. فتنوع وجهات النظر الناجمة عن تعدد الضمائر لا يعني تعدد الأصوات في الرواية، إذ يتأثر الخطاب الروائي بمستويات السرد، فثمة خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، الراوي حاضر على امتداد صفحات الرواية، وهو حاضر في معظم أحداثها. (حدّثني غورديب سنغ عن محاولاته في الخروج من الجسد، وعن نجاحه في ذلك مدة معينة، يحاول باستمرار أن يزيدها...) (الرواية، ص٢٦).

ويقول الروائي على لسان جدّ الراوي: (يا بني.. الإنسان في هذه الحياة، فرع صغير من شجرة الإنسانية، لكنه قوي خارق إن فهم نفسه وقدراته، الحياة ليست سراً صغيراً) (الرواية، ص١٨).

بُني الحدث في هذه الرواية بناء عقلياً واضحاً يقوم على دعامتين: السببية وتصاعد الأحداث. فالمؤتمر الطبي كان سبباً في لقاء د. طارق وزوجه (لينا) و د. ماهر وهذا ما أدى إلى حديث مطوّل عن لوحة شجرة الإنسانية، فتمت الزيارة الأولى لصديق الجد (د. حامد) وتطورت الأحداث؛ لكشف سرّ البعد الخامس.

ولا تتطور الشخصيات في الرواية، وتغلب على الحوار صفة العاطفية والانفعال بين د. طارق ولينا، والطابع العلمي الجامد بين د. طارق ود. ماهر، وهذه الشخصية العلمية المتماسكة والرصينة لم تخلُ من الانفعال في نهاية الرواية، فقد جمعت بين العاطفة والتفكير العلمي الجاد، وكان هنالك مراوحة بين الذهنية والعاطفية في رسم الشخصيات والحوار. فقد آمن د. ماهر أن للإنسان قضايا أهم من مشكلة المال والإرث. «- هاهو المفتاح، لننطلق إلى الصندوق نفتحه، كانوا قد حاولوا فتح الصندوق بمختلف الوسائل ولم ينجحوا، فتحه الدكتور ماهر بالمفتاح بسهولة، كانت هناك مجموعة من الأوراق والكتب القديمة.. كانوا

يعتقدونه مليئاً بالمال...

- الحمد لله .. إنها أسرار أبحاث جدي... سأنكبّ على دراستها

- سألته: - وكاسر ؟ هل...؟ هل ستقف ضدّه؟

- لا .. لن أقوم بأي عمل بعد أن عثرت على هذه المخطوطات .. ليسامحه الله....» (الرواية ص٩٨).

أهم سمة للحدث في الرواية الغموض الذي قاد إلى امتداد عنصر التشويق على امتداد صفحات الرواية. والتشويق سمة فنية تعبر عن مقدرة الكاتب، ويقودنا هذا الكلام إلى عدّ الروائي قد أولى الجانب الفني أهمية في الرواية من خلال رسم أحداث، واختيار مجتمع (الهند) الذي يمتع القارئ، ويقنعه، ويؤثر فيه، وهي أمور مهمة؛ لتحقيق مبدأ الفنية في العمل الأدبي، ولولاها لتحولت الرواية إلى نص وعظي أو خطاب تقريري.

ينضوي هذا الخطاب الأدبي على مضمون علمي، فيحتاج الروائي إلى معرفتين: معرفة علمية عميقة وغزيرة ومتماسكة، ومعرفة أدبية. وقد كان لدى الروائي وعي بالفرق بين العلم والخرافة، ظهر ذلك الوعي باللغة العلمية الكاشفة والمفسرة، وهذا هو شأن روايات الخيال العلمي ذات اللغة العلمية والشخصيات الواضحة المحددة والحدث التصاعدي والحوار الوظيفي، وبذلك تستطيع هذه الرواية أن تصل إلى المخاطب على اختلاف مستوياته؛ لحرصها على الإيصال، فتتسع جوانب المغامرة، وتتعدد أركانها، وتحرص على الرحلة الخيالية في الحاضر أو المستقبل.

هذا النوع من الأدب تحريضي يثير الخيال والفضول، ويدفع إلى مزيد من المعرفة، ويحدد سؤال ما موقعي؟ ومن أنا؟ ومن سأكون؟ وأين أنا من هذا التقدم العلمي؟ وهو سؤال مهم في أدب الخيال العلمي سواء أكان في البلدان المتقدمة أو النامية.

هذه الرواية إذن روايةُ فكرةٍ علميةٍ أكثر من كونها رواية بناء وصورة ولغة إذ يعتورالحبكةَ الضعف في بعض المواضع، و يبدو الحوار غير موظف في حديث الراوي مع زوجه لينا، كما أن رسم الشخصيات وحركتها وحوارها ليست بالأمور المهمة أمام الحدث (كشف لغز البعد الخامس)، وتسير الأحداث؛ لمعرفة ما يحدث بعد اختفاء الجد د. حامد وصديقه، فلا يوجد صراع داخلي تعيشه الشخصية، وما نراه سلسلة من الأحداث التشويقية المتتالية إلى الخلف والأمام يحمل رؤيا خاصة بالروائي، ورؤية للواقع الذي يعيش فيه البشر.

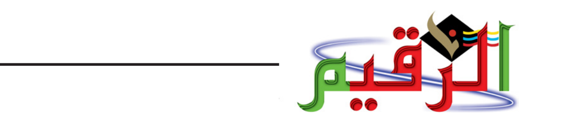
وقد وُسِمَت الشخصيات بعدم النمو؛ لعدم وجود العمق الإنساني في رسمها، فالبناء الفني ليس معقداً؛ لذا كانت الشخصيات بسيطة، رسمت؛ لتناسب طبيعة الصراع في الرواية. ويبدو الحدث غير مقنع في بعض المواضع مثل الحديث عن بعض الخوارق التي قام بها المتخاطر الهندي صديق الدكتور ماهر أمام المجموعة كدخوله فرناً، ووقوفه على رأسه كأنه خشبة، وارتفاعه عن الأرض. (الرواية ص٩١).

ولهذه الرواية شأن أدب الخيال العلمي منطقها الخاص الذي يبعدها عن المعهود في الرواية العربية. وفي الحقيقة أننا يجب أن نقبل أن لهذا النوع من الأدب منطقه الخاص، وألا نعامله معاملة الرواية المعروفة، فنقبل بناءه الفني المعقول؛ لأنه يحمل سمة علمية تبعده عن حقول الأدب، فلن يستطيع أن يوصل رسالته العلمية بعيداً عن هذه الطريق. ومع هذه المآخذ على فنية الرواية نجد أنه يكفيها – شأن أدب الخيال العلمي- أنها استطاعت التعبير عن المشاعر الإنسانية المتناقضة تجاه الإنجازات والأخطاء المرتكبة.

يرى بعض النقاد (١٨) أن أدب الخيال العلمي تعدّى مرحلة كونه طفرة أو نزعة عابرة كنزعة الروايات التاريخية أو البوليسية، أو قصص الرعب، وأصبح له جمهوره الخاص، وكتابه الخاصون، ومجلاته، وناقدوه، وجوائزه العلمية، ومؤتمراته، وله بالطبع أعداؤه في الوسط العلمي الذين يرون أنه يبتعد عن هدف العلم الكبير، وهو وصف الحقيقة، وفي الوسط الأدبي الذين يرون فيه تفاصيل علمية مضجرة.

الجمع بين الأدب والعلم معادلة صعبة، والتوفيق بينهما، أو المصالحة بينهما ليس بالأمر السهل، وقد سعى الروائي جاهداً إلى تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فدعا في الرواية إلى التعمق في الأبحاث العلمية التي تؤدي إلى الاطلاع على الحضارات الأخرى في الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة بما يخدم البشرية، ويؤكد قيم الحب والخير والسلام، فدعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل لكوننا، وحاول أن يقيم توازناً بين أركان الفكر والواقع واللاشعور والعاطفة والخيال؛ لأنه يعرف أن الفكر إذا طغى على النص تحول إلى نص وعظي، وابتعد عن الفنية..

ورب سائل يقول: هل تلائم البنية المنطقية العلمية طبيعة





الرواية؟

البعد الخامس محور هذه الرواية أمر متنبأ به، لكنه غير منطقي، وغير واقعي، وتصويره على هذه الحال يفاجئ المتلقي، وهذا ما يسم الرواية العلمية عموماً بأنها تعالج مشكلات غير تقليدية بأسلوب تقليدي لا يتفق والموضوع الجديد.

الموضوع الجديد إذن يصب في شكل تقليدي وهذا الشكل يحتاج إلى مرحلة زمنية؛ لكي ينضج، وعلى هذا تكون العلاقة ضدية بين الموضوع (الخيال العلمي) والشكل الذي يقدّم به.

٦-٣- الزمان والمكان في الرواية:

لا يمكن دراسة هذه الرواية إلا بارتباطها بالزمن، كما لا يمكن دراسة أدب الخيال العلمي بعامة إلا في بعده الزمني. وتتكلم الرواية على أحداث تبدو عجائبية وغريبة وخيالية ؛ لأنها لم تتحقق، أوغير قابلة للتحقق في عصرنا الحاضر، فـ «التنبؤ بالمستقبل هو أولاً التأكد من وضع اليد على الزمن».(١٩)

للعتبة النصية في هذه الرواية بعد زماني وبعد مكاني واضحان إذ تولي جلّ عنايتها بالزمان والمكان، فقد شيّد الروائي بناءه في هذه الرواية على قطبي الزمان والمكان. ويحيل تركيز الروائي في العادة على الزمان والمكان إلى جعل الرواية قريبة التصديق، تميل إلى الواقعية، فيسعى إلى التركيز على زمانٍ ما يثبته في مكان، أو التركيزعلى الحال المخالفة؛ ليبني خطابه الروائي. ويحتاج هذا الخطاب؛ لكي يتطور بوصفه عالماً مغلقاً ومكتفياً بذاته «إلى عناصر زمانية ومكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية».(٢٠)

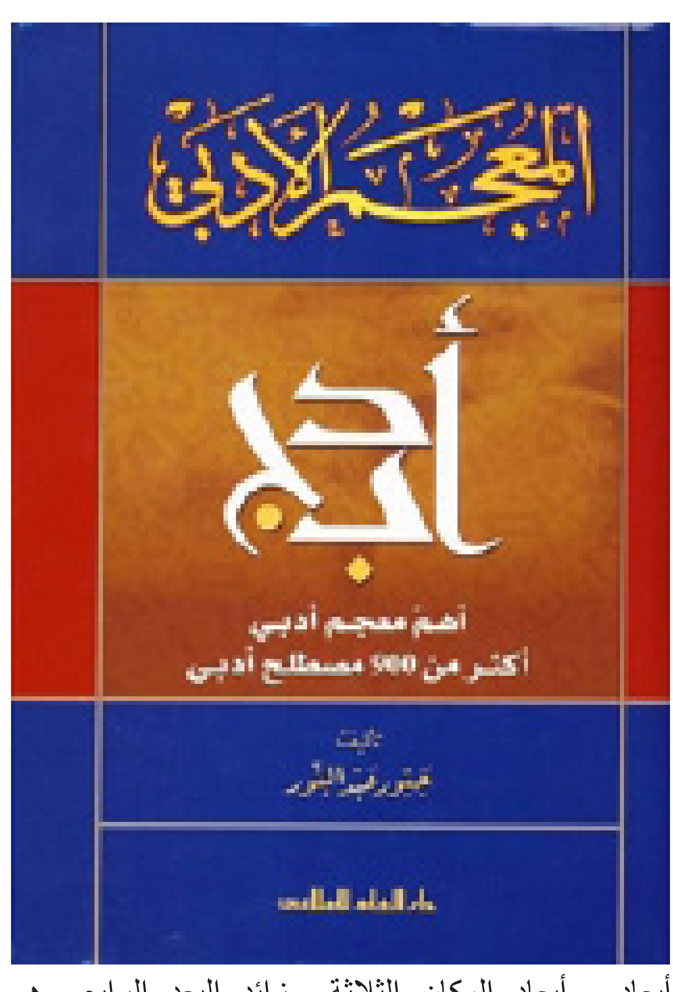
لا يمكن أن نعد الزمان والمكان في هذه الرواية إطاراً تتجسد فيه الشخصيات، إنه شخصية فاعلة في بناء الحدث الروائي. فللمكان والزمان كيان مستقل في هذه الرواية؛ ذلك لأن البعد الخامس مكان وزمان مختلفان لا يوصفان، ولا يكشفان عن ماهيتهما بقدر ما يخفيان..

«- أنا الدكتور (زيدي) يا ماهر، رفيق جدك في رحلة عمره، وهو الذي علّمني العربية.

- ولكن لماذا لا نراك؟

- إنه سؤال صعب يا ماهر.. ولكن سأحاول تقريب إجابته إليك... أنا في البعد الخامس يا ماهر. لن تراني رغم أني أراك جيداً.

- البعد الخامس؟ لا أفهم شيئاً، أعلم أن في الكون أربعة



أبعاد... أبعاد المكان الثلاثة.. زائد البعد الرابع وهو الزمن.. ما هو البعد الخامس الذي تقصده؟

- إنه مكان المكان وزمان الزمان..

- أرجوك أوضح لي ما تقصد، كأن الأمر يبدو لغزاً؟

- البعد الخامس هو مكان وزمان أيضاً، مكان لأني أوجد فيه ضمن حيّز محدود، وزمان لأن الوقت يمر فيه بسرعة أيضاً».(الرواية، ص ٤٩).

زمان الزمان إذن ليس الوقت الذي يمرّ علينا، إنه زمان له منطقة الخاص، وحساباته الخاصة، زمان من دون أحداث نعهدها، زمان الكون الكلي لا الكرة الأرضية.

الحوادث هي التي تصنع الوقت، لكنَّ للبعد الخامس حوادثه الخاصة الكونية، ففي البعد الخامس لا توجد عواطف إنسانية، ولا أحداث أرضية، ولا خلافات، ولا نزاعات، ولا حياة بشرية طبيعية، تلغى فيه الحاجات الإنسانية، وتفقد معناها.

الصراع منتشر على امتداد صفحات الرواية، وهو صراع مع الزمن الذي يمثل إطاراً حياً ينضوي تحته

البشر بنزاعاتهم وخلافاتهم وأحداثهم التي تتفاعل؛ لتنتج ما يمكن تسميته بالزمن.

ويمكن القول: إن الغربة في الصراع مع الزمن ومكان الزمن دعت إلى البحث عن البعد الخامس، للانتقال إلى زمان ومكان لهما منطقهما الخاص. والموقف المتخذ من الزمان والمكان هو موقف متخذ من رؤية الحياة بما فيها.

يمكن أن نعدّ هذه الرواية رواية زمن، أو رواية زمنية؛ لوعيها الخاص بالزمن، فثمة زمن للحكاية (العالم التخيلي)، وزمن السرد، وزمن القراءة، وثمة زمن مختلف يمثله ما يحمله البعد الخامس من قيم..

تسير الأحداث في خط تصاعدي، ولا تعود إلى الوراء إلا حين الحاجة؛ لإضاءة فكرة، فالعودة إلى الماضي تهدف إلى تذكر أحداث عجائبية حدثت مع د. ماهر كقصته مع صديقه صاحب القدرات الخارقة أوم بركاش سنغ الرجل الخارق (الرواية، ص ٣٨ وما بعدها).

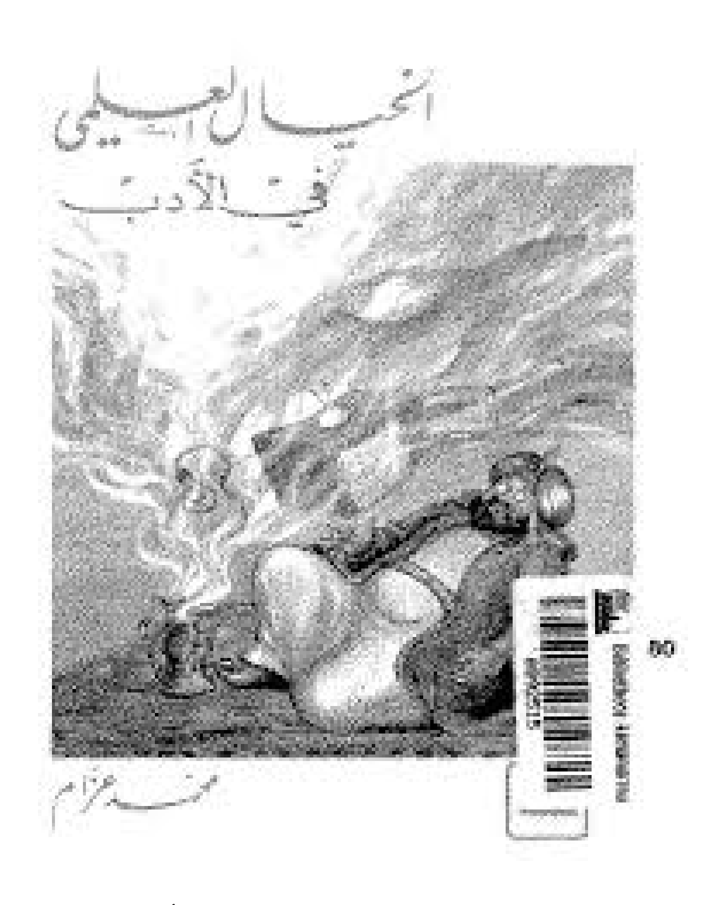
ويمكن الكلام في هذا المجال على نسق الزمن السردي (الاستشراف والانكفاء إلى الوراء)، ووتيرة الزمن السردي (السرعة والبطء)، فلا يوجد ترتيب زمني للأحداث، فيسرد في الحاضر، ويعود إلى الماضي، ويحمّل السرد رؤياه، ويعود السرد في مسيرته التصاعدية إلى الاستذكار، وقد جسّد الروائي شعور الشخصيات بمرور الزمن، وبالزمن ذاته؛ لذا اهتم بالزمن الفيزيائي، والزمن النفسي.

تعدّ المساحة الزمنية في الرواية واسعة جداً في البعد الخامس، وضيقة في الزمن الفيزيائي العادي، ويظهر الزمن النفسي في تداعيات الراوي د. طارق ود. ماهر والحوارات الداخلية.

وحين يُكسر الزمن بالعودة إلى الماضي يتطور الحدث؛ لأنه يضفي عليه معلومات جديدة.

الزمن في البعد الخامس قادر على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، أما نسق الزمن العادي فيسير في خط تصاعدي يقطع أحياناً إلى الماضي، وهو ما يسمى بالمفارقة السردية – حسب تعبير جيرار جينيت- (٢١) ويكون ذلك بالاستذكار. أما الاستشراف فهو حركة سردية تتجه إلى إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً.(٢٢)

وبما أن خطاب الرؤيا لا يتسم باليقينية يحاول الروائي بخطابه العلمي أن يسمه بسمة اليقين. وهو خطاب تشويقي بسبب طبيعته الاستشرافية من جهة، وكسر النسق الزمني التقليدي من جهة أخرى، فيبدو الاستشراف رغبة تسعى الشخصية الروائية؛ لتحقيقها في المستقبل.



محور هذه الرواية هو صراع الإنسان الأبدي مع الزمن، فقد اعتقدت الحضارات القديمة بفكرة الحياة بعد الموت، وأتت الديانات السماوية؛ لتؤكد وجود حياة لكن من نوع مختلف، فالموت جسر للعبور إلى الحياة الأخرى، ومع ذلك بقي لدى الإنسان رغبة في إطالة حياته على الأرض، وأجريت تجارب كثيرة؛ لإطالة معدّل عمر الإنسان، وانتقلت هذه الرغبة إلى أدب الخيال العلمي، فقد نجح جدّ الدكتور ماهر في إطالة عمره إلى ١٣٩ سنة. (الرواية، ص ١٣).

وتهدف هذه الرواية التي أساسها العلم إلى استشراف مستقبل يدفع الإنسان إلى دروب السلام، ويحقق رغبته في إطالة مدة عمره الزمني على الأرض، وقد نجح الجدّ في الرواية وصديقه في الوصول إلى البعد الخامس، كما نجحت الرواية في إقناعنا بإمكانية الانتقال إلى البعد الخامس بفضل العلم، وقدمت هذه الفكرة بقالب اجتماعي حين تحدثت عن قضية الطمع وخلافات البشر، وانتقدت جشع الآخر (ياسر الذي رغب في بيع مزرعة جد الدكتور ماهر بهدف الحصول على المال،(الرواية، ص ٨٧ وما

بعدها) وعبرت عن دفء المشاعر الإنسانية (علاقة د. طارق بزوجه).

٦-٤- تبطيء السرد:

تعني هذه التقنية دخول الراوي في تفاصيل زائدة لا تخدم الرواية، وهذا ما يؤدي إلى خلخلة السرد وانقطاع اتصاله، وهو أمر يؤثر في نسق الرواية الزمني، ويتجلى هذا البطء في المشهد الحواري بين طارق وزوجه، إذ يتباطأ إيقاع الزمن بفعل اتساع المشهد الحواري غير الوظيفي.

أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات الأخرى فيهدف إلى الوصول إلى كشف سر البعد الخامس، فيشكل سبباً؛ لتسريع الإيقاع الزمني في الرواية.

إن ما يجعل إيقاع السرد بطيئاً في هذه الرواية الحوار العادي، والحوار الداخلي «ها قد عُدتُ أخيراً إلى الهند البلد الذي عشت فيه أجمل سنوات عمري.. وما زال السفر إليه يشدني بقوة.. أقف مشدوهاً أمام لوحة في معرض من الصور والتماثيل والرسوم المعقدة يقام بمناسبة دينية عند الهندوس هي مناسبة (الدوشارا) ذكرى انتصار (راما) على (راوان) ملك لانكا، كما روتها ملحمة الراميانا الجميلة.. وقربي يقف رجل كهل كان يتأمل اللوحة بعمق كانت لوحة ساحرة فعلاً تمثل شجرة البشرية، وقد عُبِّرَ عنها بشخص متقدم في السن له أيد كثيرة وخيالات ترتبط برأسه تبدو متقنة في رسمها...» (الرواية، ص١٠).

إن أحداثاً متعددة يمكن أن تختزل، فلا يتأثر جوهر الرواية؛ لذا يمكن القول : إن هذه الرواية يمكن أن تتحول إلى قصة إذا اختزلت.

٦-٥- الوصف:

يعدّ الوصف توقفاً زمنياً للسرد، واستمراراً وتواصلاً للخطاب، لا يأتي لهدف تزييني، إن له وظيفة تفسيرية، والعلاقة بين الوصف والسرد علاقة تنازع نصّي، فـ «الوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله، وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف، واحتلاله النصَّ، يتلوه ردّ فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه، وتأكيد مكانته في الميدان. أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة إلى الوصف، والأفعال من جانب السرد».(٢٣)

للوصف في هذه الرواية وظيفة تأملية، وتفسيرية، وإيهامية تجعل الرواية أكثر واقعية «قطعت السيارة مسافة كبيرة وهي تخترق الشوارع العريضة، وقد امتلأت الأرصفة بالمشردين وباعة السجائر والأطعمة المطبوخة بالبهارات الهندية التي وصلت روائحها إلينا» (الرواية، ص١٥).

٦-٦- المكان:

الزمن حركة، والحركة تكون في فضاءٍ يتشكل باللغة وعلاماتها، وهو ليس فضاءً جغرافياً، إنه مكان يتضمن مشاعر وتصورات مكانية يقدّمها النسق اللغوي.

ويقدم الروائي مكانه بالخيال، وهو خيال خلاق يضفي على الفكرة بعداً جديداً؛ لأنه ذو طبيعة محلّقة إلى اللانهاية، إنه طاقة كاشفة، تكشف الحقيقة الكامنة وراء ما هو مألوف من الأشياء المحيطة بنا.

و يجذب الخيال إليه الأشياء، فتتحول إلى صور تحمل سمة الصدقِ الغني بالنماذج، وبذلك يضيف الخيال إلى المتلقي فهماً جديداً للفضاء المحيط به.

ويقوم الخيال – على مستوى المكان- في هذه الرواية على الجمع بين أشياء لا توجد بينها رابطة، وتتم الاستعانة بالخطاب العلمي؛ لتحقيق الغاية المرجوة، ويتسم الخيال في هذه الرواية بالتحليق من جهة، والطابع العلمي من جهة أخرى، إنه في منطقة وسطى بينهما.

ويظهر المكان في هذه الرواية بوصفه بؤرة تجتمع حولها الأحداث كلها، تنطلق منها، وتؤدي إليها.

لا يماثل المكان في هذه الرواية المكان المرجعي، إذ ليس له مكان مرجعي معروف، أما أمكنة سرد الحدث فهي تتحول عن المكان الواقعي المرجعي بفعل فاعلية الخيال عبر علامات اللغة، إنها أمكنة متحولة عن المكان الواقعي؛ لذا امتلكت سمات أخرى.

يدخل المكان الأرضي (الهند بأحيائها ومدنها، وسورية، والمزرعة) في علاقة ضدية مع المكان الآخر (البعد الخامس)، ويؤدي هذا التعارض في ثنائية المكان في الرواية إلى التضاد، إذ إن التقابلات المكانية تنشأ في العادة من ثنائية ضدية تنجم عن علاقة الراوي وبقية الشخصيات بالأمكنة، وهي في هذه الرواية ناجمة عن رؤية الروائي الفضاءَ الذي يعيش فيه البشرُ، وهو فضاء مثقل بالنزاعات والخلافات والحروب، فيحمّل المكان رؤياه.

«- آه يا ماهر منْ تعرّف إلى البعد الخامس، ويستطيع القفز إليه، والتوغل في خفاياه لا يستطيع أن يعيش الحياة العادية التي تعيشونها.. لماذا أغامر بمعرفتي وعلمي؛ لأعود لعالم لا أشعر أنني أنتمي إليه حقاً.. عالم فيه الظلم والغدر والجريمة وسيادة النزعة الحيوانية». (الرواية، ص ٧٣).

المكان الأول (الأرضي) مألوف في حين أن المكان الثاني





(البعد الخامس) يقع خارج دائرة الألفة ظاهرياً في حين أن المكان الأول كما يبدو وبعد القراءة المتأنية هو الذي يبدو غير مألوف. ويعدّ المكان أليفاً – كما يرى باشلار-( ) حين يمنحنا الشعور بالحماية والأمن. فثمة تقاطبات مكانية ناجمة عن التقابل بين المكان المغلق والمفتوح، الداخل والخارج، الأليف وغير الأليف، المكان المفروض على الإنسان والاختياري (البعد الخامس). لقد اتخذ البعد الخامس معاني مرتبطة برؤيا الروائي الذي يرغب في الانعتاق من سلبيات الواقع، والطموح إلى مستقبل علمي أفضل.

وثمة ولع بتسمية الأماكن على المستوى الأول بأسماء حقيقية محددة على الخارطة الجغرافية (مقاطعة أتّاربراديش، لخنو، دلهي القديمة، الكانات بليس، الجانباث، مطار دمشق الدولي، حلب...) أراد الراوي بالتفصيل في ذكر الأماكن إضفاء ظلال الواقعية على روايته؛ ليصل إلى ثقة المتلقي بالحكاية العلمية المتخيلة.

وقد أضفى الروائي على وصف المكان صفات متخيلة ترسم انطباعاً ما، فلم يهتم بالجانب الجمالي فيه؛ لكي لا يجعل القارئ ينساب مع جماله، وليبقى تركيزه قوياً مع القضية العلمية. فجمالية المكان ناجمة عن تحويله مما يدرك بالحس إلى ما يدرك بالشعور.

«الجانترمانتر، إنها حديقة ضخمة في دلهي، فيها آثار فلكية، وأمكنة لمراقبة النجوم، ودوائر ومدرجات .. إنها رسالة جدّي التخاطرية إلينا...» (الرواية، ص٦٥).

المكان هو الذي قاد الراوي (د. طارق) و د. ماهر إلى دروب المعرفة، والبحثُ عن مكان المكان وزمان الزمان (البعد الخامس) هو بحث عن معنى الحياة، وهوية الفضاء المحيط بنا،

ويرتبط المكان بالحركة، وترتبط الحركة بالزمان، يرى يوري لوتمان (٢٤) أن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها من دون أن يصطدم بحواجز وعقبات، أي بقوى ناجمة عن الوسط الخارجي لا يقدر الإنسان على قهرها، أو تجاوزها؛ لذا يمكن القول: إن هذه الرواية رواية زمان ومكان بامتياز.

لقد لجأ الروائي إلى تقنية التأطير بالزمان والمكان؛ لتوليد حال شدّ للمتلقي وتوتر يناسب اللحظة الدرامية المعقدة التي ستنفرج عندها الرواية، وهي كشف سرّ البعد الخامس، فثمة حدث وزمان، وحدث ومكان، وشخصية وزمان ومكان، وحدث وشخصية وزمان، وحدث وشخصية ومكان، فتنطلق الرواية من الهند، وتجري أحداثها في الهند، ثم تنتشر خلال رحلة العودة هذه؛ ليحدث الانتشار في الزمان والمكان في حال النجاح في الوصول إلى سرّ البعد الخامس.

البعد الخامس مكان وزمان فاعلان، لا عاديان، أما الهند فمكان يحوي قيماً غرائبية كثيرة، فهو مكان فاعل. وأشدّ التأطيرات فاعلية تلك التي يجتمع فيها الحدث بالشخصية والزمان والمكان، وهو أمر كفيل برفع الوتيرة الدرامية للسرد.

وبناء على ذلك نجد أن الفضاء الزماني مؤطر حقيقي للحدث، فلا يغدو الزمان مهماً في دلالته المرجعية، بل في تأطيره الحدثَ.

في الرواية رحلتان: رحلة الراوي ود. ماهر إلى الهند، وما صاحبها من أحداث شائقة وهي رحلة إلى المكان، يقابلها رحلة د. حامد وصديقه إلى البعد الخامس وهي رحلة في المكان.

ونجد أن الروائي قد أصرّ على منطق الثنائيات في هذه الرواية، فثمة ثنائية الخير/ الشر، والرؤية/ الرؤيا، والرحلة في المكان/ الرحلة إلى المكان، والجسد/ الروح... وتتقابل هذه الثنائيات وتتوازى على امتداد صفحات الرواية.

٦-٧- اللغة:

للغة الرواية وظيفة توصيلية، ووظيفة جمالية، وتُولى الأهمية في الرواية الأدبية للوظيفة الثانية في حين أن للغة رواية الخيال العلمي وظيفة توصيلية أولاً.

وتطغى اللغة العلمية على الشعرية في هذه الرواية، وليست لغة الرواية نسقاً نحوياً، إنها عنصر أساس في بناء الرواية تحمل رؤيا الروائي ورؤيته، وليس فيها لغة ذات مستوى واحد، فثمة لغة تقريرية مباشرة، ولغة شخصيات، ولغة الراوي، فالنص السردي نص لغوي متنوع المستويات.

وتبتعد هذه الرواية عن اللغة الشعرية؛ لصعوبة تقديم الخيال العلمي بأدوات الشعر، فتميل إلى اللغة التقريرية في السرد بسبب طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى لغة تقريرية بسيطة، قريبة إلى الفهم، بعيدة عن الانزياح.

اللغة السردية في هذه الرواية ذات وظيفة إخبارية تنقل





الحدث، وتكشف عن الحقائق العلمية، إنها وعاء صبّ الروائي فيه الحدث والقضايا العلمية؛ لذا لم يول اهتماماً باللغة وبلاغتها، ولم تكن اللغة قادرة على وصف انفعالات الشخصية الروائية، فبدت وسيلة لا غاية، فقد انجرف السرد وراء الخطاب العلمي الذي أبعد الرواية عن شروط السرد الروائي الأدبي.

وثمة مسوّغ للجانب العلمي في الخطاب هو إيصال الجانب العلمي بلغة سهلة الفهم والتناول، وتبدو هذه الخصيصة من مستلزمات هذا النوع من الخطاب.

اللغة المستخدمة في الرواية هي الفصحى، لكنها الفصحى التي تشوبها شائبة، فطغيان الجانب العلمي جعل اللغة بعيدة عن لغة الصورة والانفعال، ومؤدية وظيفة إثارة الدهشة، والعجب، ومن ناحية أخرى أوقع لغة الرواية في أخطاء حبذا لو يتم تجنبها في طبعات قابلة «وفجأة وصلكم صوتاً هادئاً واضحاً» (الرواية ص ٧١).

«دخلنا إلى غرفة العرض، وجلسنا صامتين.. كانت غرفة واسعة ما لبث آمار أن أحضر ملاءة وعصيّ وقضبان من الخشب ثم تمدد على الأرض..» (الرواية، ص٩١).

«ولم يكن السائق سوى رجل بسيط من السهل استدعائه تخاطرياً...»(الرواية، ص ٥٢).

٧ـ الخطابات المتداخلة ضمن الخطاب الروائي

يتضمن الخطاب الكلي في هذه الرواية مجموعة خطابات نوعية متداخلة تتكامل؛ لتشكل صورة كلية للخطاب.

٧ـ١ـالخطاب العلمي:

يعدّ الخطاب العلمي متزناً في تعاطيه مع المادة الحكائية، وهو يعني بشكل من الأشكال الكتابة في درجة الصفر، أو اللغة غير المنزاحة، وليس المقصود بالخطاب العلمي النثر الكامل الخالي من أية خاصية شعرية- كما رأى جان كوهن-(٢٥) بل المقصود الخطاب الذي يحمّله الروائي أفكاره العلمية.

ونرى أن الخطاب العلّمي أهم خطاب في هذه الرواية، والحجر الأساس الذي تقوم عليه، ومن دونه تنتفي، فالخيال علمي.

«كنتُ أسأل كثيراً عن سرّ تخريب الخلية الحيّة، ووجدتُ جواباً اقتنعت به وهو أن الخلية النباتية تتخرب تلقائياً بقلّة الماء والغذاء ومضيّ الزمن، أما الخلية الحيوانية فتتخرب بالمرض والجوع والتخمة والعدوانية.. وربما كانت الغريزة هي التي تملي على الحيوان ما يفعل. أما بالنسبة إلى الإنسان فالوضع مختلف» (الرواية ـ ص٥٦).

٧ـ٢ـالخطاب التأملي الفلسفي:

لهذه الرواية طبيعة فلسفية علمية، تأثرت بجديّة الرؤيا أكثر من تأثرها بالفوران التقني؛ لذا تمثل روايةَ أفكار تترك في النفوس أثراً أكثر ديمومة، ويرى كثير من النقاد أن التقدم العلمي يبدأ بالخيال، أو أن الحلم هو طريق الحقيقة، والدليل أن بعض روايات الخيال العلمي قد تحول جزء من أحلامها إلى حقيقة.

نجد في الرواية كثيراً من التأملات ذات الخلفية المعرفية والفلسفية الحاملة نبوءة إبداعية تعبر عن التمزق والخوف والأمل في الأزمنة الثلاثة.

ويحقق هذا النوع من الخطاب توتراً دراميا حين ينتقل الراوي أو الشخصية من السرد التقليدي إلى التأمل، فيقدم رؤاه الفلسفية لما يحيط به، وقد يكون هذا الخطاب تأملياً وجودياً أو تأملياً صوفياً، أو تأملياً مجرداً.

«إنه الطريق إلى المعرفة، الوسيلة الحقيقية للسمّو بالإنسان عن الصراعات والأحقاد، حيث لا يرى الذي يسلك سبيل المعرفة أمامه سوى النور الذي يضيء له السبيل؛ ليتعرف إلى الكون وخفاياه وينبذ عن نفسه الشرور والعدوان» (الرواية ٦٥- ٥٧).

يمثل الخطاب التأملي انزياحاً عن الخطاب التقليدي العادي؛ لأنه يحمل رصيداً فكرياً وعقلياً، فيوظف الفكر في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حلّ المشكلات، وتجنب الشرور والدعوة إلى السلام.

٧ـ٣ـ الخطاب السياسي:

يضمر الخطاب في هذه الرواية رسالة سياسية، أو نقداً سياسياً، فيغدو الخيال العلمي في الرواية على علاقة وشيجة بالسياسة، فيكشف عن سياسة الغرب مع الشرق.

يقول على لسان صديق د. ماهر «وكان حديثاً طويلاً ممتعاً، أكد لي البروفسور (أرنولد) وهو اسم الرجل أن ما قلتَه كان صحيحاً، وأنه قضى في حلب، وهو اسم المدينة السورية العريقة عدة أشهر يبحث في أسرار المخطوطات العربية والكتب القديمة، وهو رجل يتقن اللغة العربية جيداً، وقد أعلن عدة اكتشافات لصالح العلماء العرب رغم احتجاج بعض الأوربيين المتعصبين...» (الرواية، ص٣٣).

٧ـ٤ـ الخطاب الديني

يوظف الروائي خطاباً نوعياً آخر هو الخطاب الديني، وهو أقرب إلى الحديث المباشر، يظهر من خلال نوعية الخطاب بين الراوي والمروي له.




يسرد الجدّ د. حامد مذكراته، فيقول : «كان الموضوع الذي يشغلني هو الموت، هل ننتقل بعد موتنا إلى عالم آخر؟ أو أننا نموت هكذا كما تموت النباتات؟ بالطبع لأني كنت مؤمناً بالله إيماناً قوياً، فقد كنت أعرف أننا ننتقل إلى عالم آخر بعد الموت، وكنت متيقناً من وجود الثواب والعقاب.. لذلك بدأت بقراءة الكتب الدينية وكتب التصوف. حتى توصلت أخيراً إلى فهم عظمة الخالق عزّ وجل.. والقوة الكبيرة التي أعطاها للإنسان ولم يعرف كيف يستثمرها...» (الرواية، ص ٥٥).

٧ـ٥ـ الخطاب العجائبي:

تحفل الرواية على امتداد صفحاتها بهذا النوع من الخطاب؛ ذلك لأن لها سمة تشويقية، تلاحق الغريب والمدهش، وتترصده سواء أكان متعلقاً بالمكان والزمان أم بالحدث والشخصية. وهو خطاب منزاح أيضاً عن الخطاب التقليدي، ويمثل انزياحاً آخر على مستوى قابلية الحدث الروائي للتحقق، فالخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً، ويلازمه الإدهاش والتشويق.

«كنتُ سعيداً حال خروجي من جسدي، كنتُ سعيداً وأنا أبصرُ جسدي أمامي ممدداً على السرير... وسرعان ما اخترقت الجدران، وخرجتُ من بيتي، إنني أطير في حلم جميل دون أن أحسّ بالحرارة والضوء المنتشر حولي آه... هاهم المنبوذون ينتشرون على أرصفة محطات السكك الحديدية، يطاردون الناس من أجل لقمة تسدّ أودهم... آه أحد الناس ينهال بالسوط على أحدهم. هاهو نسر ضخم ينقض على أرنب يحمله بمخالبه والأرنب يتخبط... أقمار صناعية تتجسّس، أسلحة مخيفة تنتشر في كل مكان، لماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟ .. آه يا صديقي، كنت أتعذب وأنا أنتقل من مكان لآخر أرى الأمور على حقيقتها، وأحسّ بتفاهة البشر...» (الرواية، ص٣٧).

٨ـ خاتمة

لا يزال أدب الخيال العلمي في أدبنا العربي محدوداً، وربما قادنا هذا الكلام إلى حديث عن مدى وعي الكاتب بهذا النوع من الأدب. وبالموضوعات التي يعالجها، فقد حاز أهمية كبرى في الغرب في تكوين العلماء والمبدعين، وإن دلّ هذا الأمر على شيء فإنما يدل على كبير وظيفته، فهو ينمّي الخيال لدى المتلقي، وكثيرٌ من قصص الخيال العلمي كانت وراء التطورات المعرفية والتكنولوجية.

- يتجه أدب الخيال العلمي إلى المستقبل، لكنه يستعين على رسمه بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسلبياته، ويبدو العلم السبيل الوحيد إلى يقين المعرفة.

- قدم الروائي الرؤية والرؤيا متوازيين في هذه الرواية، فوقف عند سلبيات الواقع، وتكلم على حلول علمية على ألسنة الشخصيات، وأبرزُها الراوي ليس بوصفه عالماً مفكراً بل بوصفه إنساناً يشعر بمسؤولية تجاه واقعه، فالمشكلات إنسانية عامة، لا محلية.

وكان السؤال الذي تثيره الرواية ماذا نفعل للمستقبل؟ وكيف نخرج من ظلمات الواقع؟ عالمُ المستقبل الخالي من شرور الواقع، المتسلح بالعلم هو ما طمح إليه الروائي خدمة للإنسانية، ورغبة في مشاركة حقيقية.

- لم يكن الخيال جامحاً في هذه الرواية كما نجد في روايات الخيال العلمي الأخرى..

- ليست الأرض المكان الوحيد لهذه الرواية، يشاركها الفضاء الخارجي المجهول، لكنها تقدم مكاناً ممتداً على مساحة الكرة الأرضية، فلا تعنيها التقسيمات السياسية.

- تحتاج رواية الخيال العلمي إلى مدة زمنية؛ لكي تنضج فنياً، وتجاري الرواية الأدبية.

- يعدّ د. طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي في سورية، رأى أن هذا اللون من الأدب نافذة؛ لإطلاق الخيال في مساحة العلم، وأنه يبنى على الخيال أولاً، والعلم ثانياً، فأكّد قيم الخير والعدل والسلام، ودعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل، وشدّد على أهمية العلم للوصول إلى هذه السعادة.

الهوامش

- وهبة، مجدي : ١٩٧٤، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت.
- انظر: جبور، زهير: ٢٠٠٨، حروب الخيال العلمي والمستقبل، الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨٧، ١٩/ ١/ ٢٠٠٨.
- الكفوي، أبو البقاء، د. ت، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق د. عدنان دوريش ومحمد المصري، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢/ ٢٠٥.
- عبد النور، جبور: ١٩٧٩، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ص ٢٤٤.
- إخوان الصفاء: ١٩٧٥، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت، ٣/ ٤٢٠، ٤١٦.
- انظر: ولسن، كولن: ١٩٩٦، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ص٢٣٧.
- رونتال وبودين: ١٩٨٠، الموسوعة الفلسفية، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ص ٣٠٠.
- صالح، د. عبد المحسن: ١٩٨١، التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان،





عالم المعرفة، العدد ٤٨، الكويت، ص١٠.
- عزام، محمد: ١٩٩٤، الخيال العملي في الأدب، ط١، دار طلاس، دمشق،،ص ١٥٠.
- المرجع السابق، ص ١٤٧.
- بهي، د. عصام: د. ت، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ص١٧.
- عمران، د. طالب: ٢٠٠٠، رواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- يقطين، سعيد: ١٩٩٧، تحليل الخطاب الروائي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت ص ٧٠.
- قاسم، سيزا: ١٩٨٤، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٣١.
- تودوروف، تزفيتان: ١٩٨٦، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ص ٨٢.
- أوسبنكسي، بوريس: ١٩٩٩، التأليف الشعري، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٣.
- بوتور، ميشيل: ١٩٨٢، بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص ١٠٥.
- غانتينو، جان: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، دار طلاس، دمشق، ترجمة ميشيل خوري، مقدمة المترجم، ص ١٢.
- عزام، محمد، الخيال العلمي في الأدب، ص١٣٢.
- بحراوي، حسن: ١٩٩٠، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٢٨- ٢٩.
- جينيت، جيرار: ١٩٩٧، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط،٢ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٤٧.
- المرجع السابق، ص ٥١.
- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص١٧٨.
- باشلار، غاستون: ١٩٨٤، جماليات المكان، ط٢، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ص ٧.
- لوتمان، يوري: ١٩٨٨، جماليات المكان – عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، دار قرطبة، ص ٦٨.
- كوهن، جان: ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص ١١، ١٣.




الهويّة السرديّة من القراءة الى الرؤيا قصص (مدن وحقائب) انموذجا



د. محمود خليف خضير
العراق / الموصل

مدخل :

الهويّة السرديّة :

ثمة اضطراب في التصور المفهومي والاصطلاحي للهويّة في الساحة العلمية ،والمعرفية، والثقافية، والفلسفية ، والنقدية تجسدت في صور التداخل والاضطراب التي اشتغلت فيها الهويّة في حقول معرفية مختلفة في الانثروبولوجيا، والدين، وعلم النفس، واللغة، والأدب، والانطولوجيا ،والتي تقلبت فيها الهويّة على صور وقوالب فكرية ومفاهيمية تتماهى مع الحقل المعرفي، والفلسفي الذي يدخل في فلكها الاصطلاحي وجهازها المفاهيمي، ولكن من خلال قراءة تجليات الهويّة في هذه الحقول المتنوعة التي فتحت كينونة الهويّة إلى مناطق وعوالم لامتناهية أخرجتها من القارية والمحدودية العلمية الثابتة ، ولكن عدم الدقة والقارية في مفهوم ومصطلح الهويّة لا يمنع من أن معظم تعاريف الهويّة تتبلور حول الجوهريّة والعرضيّة، والثابت والمتغير، والتطابق والتضاد ،والفردي والجماعي، والوحدة والتعدد (١) ،والتي لا تبتعد عن كونها ـ الهويّة ـ علاقة قائمة على التطابق مع الذات عند شخص ما أو جماعة اجتماعية ما في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادرا أو قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها وليس شخصا أو شيئا آخر(٢) ، وهذا لا يمنع من أن تتفاعل الهويّة بمحيطها الداخلي مشكلة صراعا داخليا يساعد على بناء الذات كما في الصراع الفرويدي (الهو ، الأنا العليا ، الأنا السفلى)(٣) ، أو الصراع الخارجي وضروراته الاجتماعية، والثقافية ،والوجودية

،وحالة الانتماء الانطولوجي للذات. فالوجود الذاتي يسبقه وجودا ثقافيا، واجتماعيا ،ومعرفيا يحدد مسار الهويّة في تقاطب يخترق كينونتها في لحظة الهويّة الفردية، والهويّة الجماعية التي ترسم خارطة الذات من خلال تجربة وجود الآخر الذي يحقق تحولات تحكم الفرد في وجوده النفسي والاجتماعي ، ؛وبذلك فإنّ الهويّة تتشكل على أساس تقاطع بسيكولوجي همها الرغبة في الوجود وسوسيولوجي همها التموضع داخل المجتمع، مما يدفع الهويّة على إيجاد حالة اعتراف بوجودها الواقعي والخيالي، لكي تبرز وحدتها وانسجامها ، ولعل المفارقة التي تسببها حالة الاعتراف الوجودي يمثل نوعا من النرجسية أو الأنانية للهويّة الفردية ، و الشوفنية للهويّة الجماعية(٤).

ويمكن عدّ الهويّة خيالا يراد منه أن يضفي نموذجا سرديا منتظما على تعقيدات الحياة، والواقع الفعلي ، ويجسد طرح ريكور نموذجا متطورا في عملية جمع المتناقضات في الهويّة، إذ مثلت الهويّة السردية حلا توسطيا وواقعيا لهذه الإشكاليات القائمة في الحقول المعرفية ، إذ إنّه يمكن أن نقول في كلمات ريكورية : « أنا ما أحكي « ..» أنا ما اسرد عن نفسي « ... فماذا يمكن لهذا التحديد الريكوري أن يضيف إلى الهويّة السردية ؟

يخرجنا هذا التحديد بدء من كل تصور ثبوتي للهويّة ،إذ لا تمثل اكتشافا بالإطلاق (أي كشيء معطى) أو مجرد إبداع (كشيء مبني متخيل) .إنما هي حاصلة مجموعة من التحديدات : من صدفة واختيار ، من ذاكرة ،وحكايات مسرودة ،ومشاريع مأمولة .

هكذا يكون للسرد فضيلة: الجمع والتحريك لهذه المكونات في نسيج تشابكي على نحو تأويلي استدلالي فبنائي. إنه يصطفي الأحداث وعليها يقيم تاريخا ذو معنى وفاعلية .إن الهويّة بما هي نتاج تاريخ ومكون له منحوتة كما لو كانت ذاتها والآخر الذي يمْثل أمامها . إن الذات ومنذ الأمد مسكونة بالغيريّة فـ»الذات عينها « هي « الآخر « مما يحملنا على القول إن الحياة سرد أو هي للسرد . فلا تتحقق الهويّة الا بالتأليف السردي أو القصصي حيث يشكل الفرد، والجماعة معا هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي(٥) .

ومن يقارب قصص سعدي المالح يكشف عن توجهات ارتبطت بالجانب الفردي أو الخصوصية الهوويّة، والجانب الجماعي بالذاكرة الاجتماعية والثقافية عن الغربة والوطن ، ولعل الأطروحة السردية للريكور تتماهى مع



أطروحة سعدي المالح للمتخيل القصصي الذي تفاعل معه ذائقة المتلقي ورؤيته ، فلعبة الهويّة السردية في الخطاب القصصي عند سعد المالح عملت على مزج الحدث التاريخي، بالخيالي من خلال انصهار الزمان (التاريخ) بالسرد القصصي ، فالموضوعية الزمانية أو الكسمولوجي التي قاربها التاريخ، والمترسخة في الذاكرة الجماعية العربية ، ولاسيما في الفعل والكتابة في وطن المنفى والغربة كشفت عن ملامح الوطن، وطبيعته الثابتة في الذاكرة، ، أما الزمان الذاتي أو الفينومينولوجي ودوره في التعاطي المرئي مع مسالة الزمان، فهو خصوصيته الإبداعي والمتخيلة التي تجاوزت الحقيقة أو المرجعية الجماعية التاريخية إلى قلق والضياع والغربة المكانية والفردية المعاد إنتاجها بوصفها الخيال اللاوقعي أو المرجعية الجمالية التي تثير الدهشة والتشويق، لكشف الجغرافيات الطبيعية ،والشخصيات المتخيلة ،المتطّعم بالجانب الغريب والغربي ؛ وبذلك حاول سعدي المالح أن يتخذ من الهويّة السردية القصصية البؤرة أو التوسط بين الأفقين الأساسين للزمان (الموضوعي والذاتي) وامتصاصهما وانصهارهما ضمن زمانية موضوعية تاريخية، وزمانية ذاتية خيالية، مشكلة المتخيل التاريخي الممتزج بالهويّة السردية(٦) التي تنطوي على علاقة تفاعلية بين الهوية الذاتية، والهوية العينية التي تردم الفجوة أو الهوة بين التغيير(للذات) والهوية المطلقة؛ لذلك فإن حضور الغرب ومكانية المنفي في قصص سعدي المالح مثلت بعدا أضاف نوعا من الديمومة والاستمرارية للرؤيا أو وجهة النظر التي عرفها وعايشها الفرد المغترب. المنطوية على البعد الإنساني، و المعرفي لكشف صورة الوطن الغائب في حاضنة المتخيل الغربي في كل جوانبه الحياتية، والمعرفية ،والثقافية .





سعدي المالح

وبذلك فإن المشروع الريكوري للهويّة السردية الذي يطور المشاريع الفلسفية من مرحلة الكشف عن الذات بوصفها وجودا في الفلسفة اليونانية وزمان في انطولوجية هيدغر لكي يرسخ الوجود الإنساني بوصفه سردا أو انطولوجية. سردية تشكل هويّة الوجود الإنسان عند ريكور في مرحلة الجمع بين الوجود ،والزمان، والسرد معا(٧) في هويّة تساعدنا على مقاربة هوية الغربة والاغتراب لسعدي المالح .

وبمعية القراءة والرؤيا ينفتح المجال لمعالجة تأليفية تنظم تجربة المتلقي ، أي تدعو إلى قراءة خاصة بصيغ لغة موازية للغة كانت في البدء للباث الأول توسط يتم عبر مسار أدبي قبل التشكيل . وإعادة تشكيل لمعطيات نصية عبر القراءة .وامتحان للتشكيل للزمن عبر السرد أو القص ، إذ إن مسالة التلقي تعمل على أساس إستراتيجية لها قسمين متمايزين : أحدهما للتشكيل الذي يعني العمليات السردية والقصصية التي تشتغل داخل اللغة نفسها على وضع عقدة الفعل والأشخاص ، والأخر لإعادة التشكيل أو القراءة التي على ضوئها تتحول التجربة الحية تحت تأثير القص والسرد الى متخيل تاريخي، وهويّة سردية، (٨)

- هويّة العنوان بين الجوهرية والعرضية:

العنوان هو أول ما يستوقف المتلقي في المجموعة القصصية مدن وحقائب كونه يمثل العتبة الأولى في النص ؛ ولذلك فهو «يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي «(٩) , بوصفه وسيلة الاتصال الأولى بين المتلقي والعمل القصصي , فهو يمثل مرحلة تواز واختزال للعمل .. نظراً لكون وجوده لا يتحقق إلا في متن النص القصصي , فهو يخلق نواة وبنية دلالية كبرى تتجلى في داخل النصوص ليتشكل على ضوئها هذا العنوان الرئيس للمجموعة , الذي كان انتخابه بمثابة آلية تمنح العمل هويته وأسمه الذي ينطوي على مقاصد دلالية , تحاول أن تكون بمثابة بؤرة تكثف مضمون التجربة الشعرية , وتكشف عن ماهيتها لتخلق منه (العنوان) معياراً يؤدي دوراً في استقطاب النص ترفده العناوين الفرعية للمجموعة التي اختارها القاص بعناية فائقة , وقبل أن نلج أجواء تأويل عنوان المجموعة وعناوينها الفرعية ، لابد أن نكشف عن هويّة العنوان في كونه جوهرا أو مركزا يؤثث للمتن القصصي في جميع القصص الفرعية متنا ونسيجا تدور في فلكه البنيوي والخطابي (الثيمة) ،أو كونه يشتغل على أساس لحظة بكرا جمالية وعرضية تتخذ من التشويق ،والأغراء والغوية فعلا قرائيا ، فالهويّة السردية أو القصصية في هذا المجموعة تعمل على أساس أبعاد معرفية، ووجودية، وثقافية ، إذ إننا في البداية يمكن أن ننوه إلى أن قراءة الناقد محمد صابر عبيد لعنوان المجموعة مدن وحقائب كشفت عن ثمرة الغربة والاغتراب وحالة التأهب للسفر الدائم متجلية بوصفها تعضيدا نصيا اتخذ من البعد النحوي للمجموعة ولاسيما حالة التنكير التي انفتحت على دلالات ومعان ارتبطت بالسفر والترحال الدائم(١٠) مادة دلالية ونقدية ،وما يخالف هذه القراءة النقدي و ويضفي إليها بعدا يعاضدها في كون البعد التنكير للحقائب والمدن وابتعادها عن الصيغة المفردة واتكاءها على صيغة الجمع أضاف دلالات أبعدتها عن المركز أو الهويّة الثابت. فالهويّة السردية التي يمكن أن توحي بها إستراتيجية العنوان قائمة على الأرجاء، والتعليق الدائم لهويّة المسافر الدائمة التغيير و (الغير) مكتملة ،فحالة البحث عن الاكتمال قابلها حالة السفر ،والتجدد ،والصيرورة التي عملت على تعديم وتذويب الذات في ثقافات متنوعة وأماكن مختلفة، فالهويّة التأريخية القبل نصية أو المرجعية الواقعية للقاص تحدّت الجمود واتخذت من السفر تحولا ومعراجا بحث من خلاله القاص عن ذاته واكتماله الانطولوجي أو تكملة النقص التي شكلها فقدانه أو تغييبه عن الوطن الذي تحول الى فعل سردي يمطر فراغات وفجوات نفسية ووجودية للوطن وجد جيناته في هاجس التعليق والأرجاء المستمر المتشكل في كل مدينة ،وفي كل تراحل وسفر دائم ؛ فالروزنامة المكانية ،والزمانية، للغربة والنفي اتخذت من السرد الهويّة الانطولوجية الجديدة، فالحياة تحولت الى سرد دائم وغير

مستقر يعمل من خلاله القاص على تعديم الواقع لكي يشكل حياة جديدة للوطن في سرده ، فتآزرت المدن مع الحقائب في صورتها الايقونية والكرافيتية مقدمة لنا عنصر المكان (المدن) التي تشي بالاستقرار والثبات سابقة أو قبل عنصر الحقائب التي توحي بالزمان والسفر ،والتغيير ،وعدم الثبات والتحولات التي تجسدها حالة الغربة، فعنصر المحايثة بين المدن والوطن والحقائب والأهل يشكل تركيبا رمزيا يفضح حالة العزلة والضياع التي استقرت في كينونة القاص وعالمه النصي متحدية أوضاعا فرضتها عليه السلطة في الوطن من إقصاء،وتهميش ، وترويض ،واحتواء المبدع من خلال الاغتراب التي قابلتها سلطة أخرى حاولت أن تروض الخيال والزمان الإبداعي من خلال الغربة المكانية ، فتنكير المدن هو رفضا للمهادنة والرضوخ للعبة الغربة التي حاولت اختزل وتروض الذاكرة الإبداعي حول الوطن والواقع الجديد ،وما يجسده من سلطة جديدة على الذاكرة، فتجلى البعد الوجودي لتكملة النقص الانطولوجي للمبدع الذي تماهى مع الغربة الكونية والقلق الوجودي للإنسان. إنها الحقائب والمدن أكوان ووسائط لم تكتمل لكي تكتمل هويّة القاص السردية؛ فالهويّة الانطولوجية للقاص اتخذت من مرجعية الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الوطن وطنا غائب الهويّة يطمح المبدع أن يتحرر أو يحرره من السلطة الدكتاتورية في جانبها السياسي ،والثقافي، والقيمي، ولو كان في الخيال ، وفي محاولة يائسة من المبدع في الحفاظ على توازنه الانطولوجي ،والابتعاد عن حالة التلاشي، والتعديم،والسلب المستمر للذات المبدع التي شكلتها سلطة الوطن الغائب/ الحاضر ،والمتعلق في ذاكرته ،التي حاول أن يحميه وينساه من خلال حضور المرأة الغربية وما تجسده من متعة وحنان مؤقت حاول من خلالها القاص التغلب على يوتوبيا الوطن من خلال يوتوبيا المرأة .

- المرأة الذاكرة المؤرشفة :

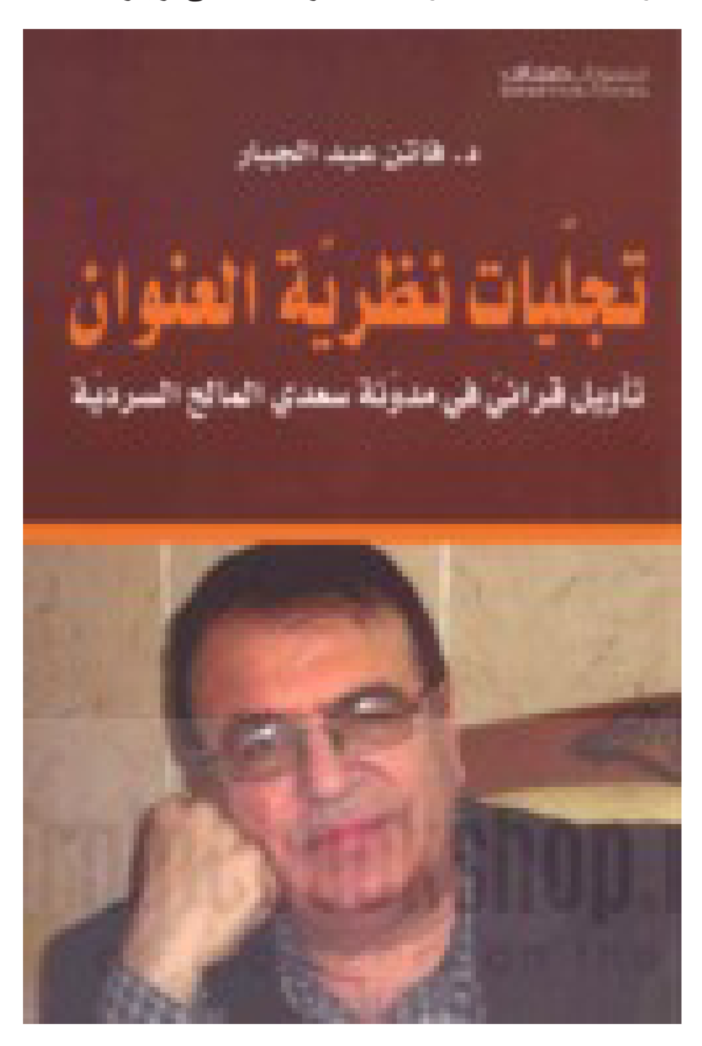
حين تمر الذاكرة من المكان أو الزمان التاريخي إلى الواقع والأشياء الجديدة التي يصطدم بها المغترب والمنفي ،فتنبع في مدوناته السردية حركة خيالية تصبح الذاكرة الإخبارية التاريخية خارج منطق الأشياء والواقع؛ فيصبح العمل الإبداع لحظة جديدة لتسجيل الشهادة يتلقاها الآخر ،فلحظة الشهادة الإبداعية هي اللحظة التي تنقلب الأشياء المقولة فيها من حقل الشفاهة والتاريخ الى حقل الكتابة والدلالة التي تمتص تنقلات الجسد والترحال الدائم الى لحظة الذاكرة المؤرشفة التي تعطي تكملة سردية للذاكرة الإخبارية للوطن التي يقابل في المدونة السردية لسعدي المالح حضور مؤرشف ومسجل للمرأة يحاول من خلالها التعويض عن الحميمية التي يمثلها الوطن الغائب ،فحضور المرأة شكل إيديولوجيا سردية حاول القاص أن يروضها ويفرض سلطانه عليها ،فتعالق الأسماء وسميائيتها في نصوصه السردية وارتباطها باللغة والمعجم الغربي يستدعي إطار الغربة والسفر الدائم ،فالترحال والسفر الدائم بين الحقائب والمدن قابله ترحالا وسفرا دائما بين



النساء والعشيقات التي عملت على تأنيث عالم الغربة وتحويله الى مكان آمن وحميم حتى في لحظة الذاكرة وارتباطها بالغربة وحدودها الأنثوية التي أطرت المكان بالنسبة للقاص ففي قصة (فتاة على كرة) تجسد المرأة الغربية ثنائية المكان والمرأة التي عمقت من حدة غربة القاص (فلوبا) هي امرأة التي روضت ثقافة وطباع وقيم

الشرقي في كونها هي الموجه المكاني ،والزماني للذاكرة والواقع والخيال في قوله :

« إنه يكاد لا يعرف شيئا عن الفن التشكيلي ، ولا أحس بحاجة الى ذلك يوما ، ولاسيما أن هذه هي المرة الثانية التي يدخل فيها متحفا في حياته : كانت المرة الأولى قبل ثلاث سنوات عندما قادته لوبا ، بل أرغمته على زيارة متحف



مماثل ، كان ذلك في الأيام الأولى لتعاريفهما .لم تسمح له عواطفه أن يخدش قلبها الرقيق ، فوافق على مضض وذهب ، ولكنه عاد خجلا من نفسه لأنه أحس بوجوده هناك مثل الأطرش في الزفة ، كما يقال ، وضحكت لوبا منه بمرح بريء، أما الآن فقد جاء بقناعة أخرى لا من اجل عيني لوبا بل بملء إرادته »(١١)

فعلامة الهويّة السردية تكشف عن حالة التعديم التي مثلتها المرأة الغربية لذاكرة الشرقي وعاطفته وقدرتها(المرأة) على ترويض عواطفه من خلال الكشف عن حالة الضياع والتشتت التي كانت تنصهر في الواقع الذي كان يعيشه. فلوبا كانت بمثابة نبراس يقود خطاه في الغرب ويصبره على آلمها، فهي بعد مكاني، وجسدي، وروحي غيب مرارة الغربة عن الوطن لفترة قصيرة ،فكانت معادلا يتحايث مع حميمية الوطن وحبه ولكن هذا الغياب المؤقت للوطن عمقه غياب لوبا التي شكلت غيابا جديدا يضيف ألم وغربة ،واغترابا مسلوبا . فاستلاب الوطن وضياعه يتجسد في غياب الحب وما مثله من دور في اختزال الضياع والقلق الانطولوجي واغتراب نفسي واستلاب فعل التكملة للنقص الدائم الذي يعانيه المغترب:

« **إذن أنت تعيش بين سهيل والسهى، ولا حياة بدونهما ، لكن أنى يلتقي النجمان** ... **بدون الوطن أنت لا شيء ، و لا وجود لك أينما عشت وبدون لوبا أنت هائم ، غريب مع نفسك حتى لو كنت في الوطن ، لأن لوبا أصبحت ، ولسنوات الدراسة هذه ، نبع حنان تستحم فيه كل يوم ، وقد تعلقت بها مثل تعلق الطفل بأمه ، ولعلها تعلقت بك ، هي الأخرى** »»(١٢)

إن الإيماء إلى كون لوبا هي الأصل للغربة وليس الوطن هو إقرار من نوع غريب لـ(اخرية) تصميمية تحول دون انغلاق التفكير بالوطن أو الأصل الانطولوجي على نفسه، أنما شكلت لوبا ماهية أو كينونة جديدة مارست فعلا تعديما أو تغييب للوطن من خلال صيرورة النفي والإرجاء والتعليق الدائم له ، لكي تثبت أصالتها في ذاكرته المؤرشفة وحضورها الدائم من زمن العدم أو ذاكرة العدم متجلية في هاجس التحويل الى درجة صفر جديدة وهويّة ذاكرة أصيلة متجذرة بكاملها في ذاكرة المغترب ، فحضورها أمحاء وتغييب للوطن .

ويستجيب المنفي لحضور المرأة في نص آخر، ولكن بوصفه حضورا لإثبات ذاته ونرجسيته الجسدية، ففي قصة (الفأر) نجد أن ريتا الفتاة التي التقى بها في المصعد .والذي كان الفأر بوصفه بؤرة أربكت السيرورة المتوازنة للمغترب من خلال عبثها وتحديها لفحولة ورجولة الغريب والتي أقلقته بعبثها بغرفته ومحتوياها حافزا فضولا وعتبة لدخول ريتا غرفته(الطالب الغريب) لكي ترى الفأر الذي لم تر من قبل :

قهقهت الفتاة بفرح كأنها تنتقم مني :

ـــ إنني لم أر فارا حقيقيا في حياتي .

توقف المصعد ، فتح الباب .

ـ أذن ادعوك لزيارة فأري الحقيقي وشرب الشاي معه .
قالت وهي تخرج :
ـ شكرا . لا وقت لدي الآن .
ـ تفضلي في أي وقت تشائين .
جلسنا نحتسي الشاي ونثرثر ونترقب بين لحظة وأخرى أن يخرج الفأر المحترم ويكرمنا برؤيته »(١٣)

لاشك أن ثالوث الغريب، و ريتا ،والفأر شكل حبكة صراع ،وفرض إرادات بين حب ريتا لمشاهدة الفأر ،والعشق والشهوة الجسدية التي كانت تضمره شخصية الغريب لها ، والتي وجدت من اهتمام ريتا بالفأر مصدر إهانة لها ولنرجسيتها الجسدية :

« **بصراحة ، لم ارتح لهذه الزيارة** ، بل اعتبرتها بيني وبين نفسي اهانة موجهة لكرامتي ، لأن ريتا لم تبد أي اهتمام ، ولو بسيط بي ، بقدر اهتمامها بالفأر اللعين»(١٤)

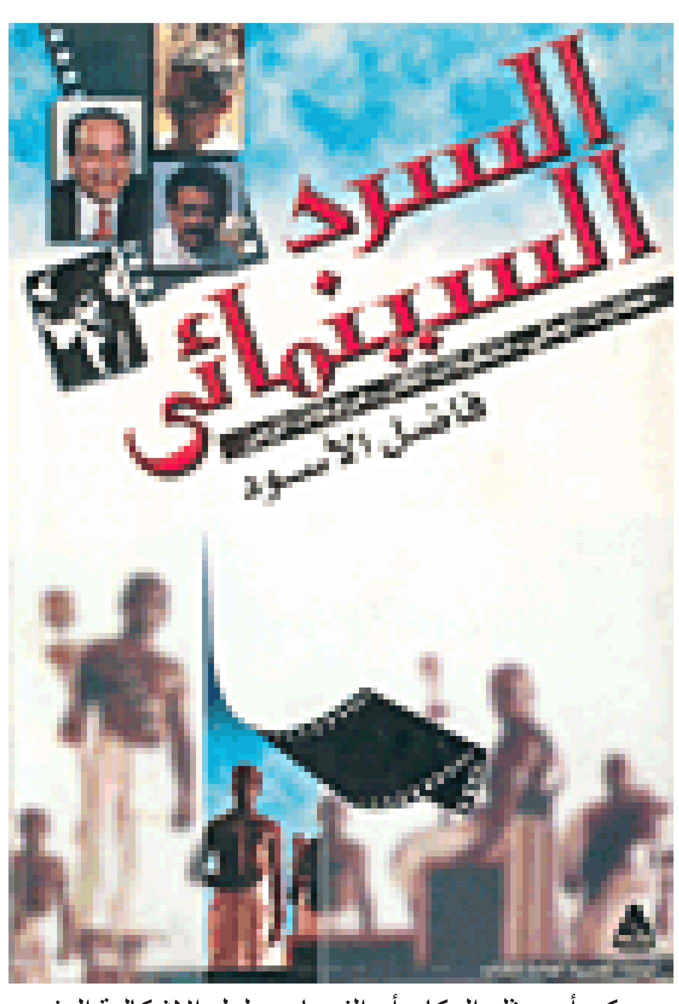
يتجلى محو لذات الشخصية المغتربة في هذا المقطع السردي لحساب الفأر وحيوانيته في حالة التعديم الذي مارسته ريتا له (الغريب) إذ عملت الشخصية (الغريب) على تسجيل حضورها واجتيازها من منطقة العدم الى الحضور من خلال العشق الجسدي والتبادل الشهواني الذي يجعل العدم ملموسا ومرئيا من خلال الرغبة بممارسة الجنس وقتل أو تعديم وتغيب الفأر، إذ شكلت لحظة موت الفأر ولادة ايروسية أصبح فيها الجسد والمجال الذي يحيط به علامة جديدة لحضور الشهوة، والذاكرة،والكتابة. إنها زمانية الوجود سردا، إذ إن الجسد بوصفه لعبة وجودية اتخذه المغترب وساطة مارس عليه حضوره الأصلي :

(ريتا يا الهي ، رمت بنفسها في حضني وهي تبكي بحرقة . حضنتها بحنان . كان جسدها يرتعش كعصفور في يد طفل ، وعملت على تهدئتها بلطف ومودة إلى أن سكنت بين ساعدي)(١٥)

لا يبتعد حضور المرأة في نصوصه السردية الأخرى مثل أمل، مريم، ليلى(١٦) عن حالات من التعديم ،والغياب للوطن ،وحضورا متجليا في عملية تأنيث لمكان الغربة ،فالحب الذي افتقده المغترب في الوطن يتجسد بوصفه ممارسة فعلية تغيب الوطن في الغربة والذاكرة التي أرشفتها المرأة التي روضت ألم وضياع وقلق المغترب من خلال بعث الحياة والولادة الجديدة ، والابتعاد عن التشتت .

– **الرؤية بوساطة الفضاء** :

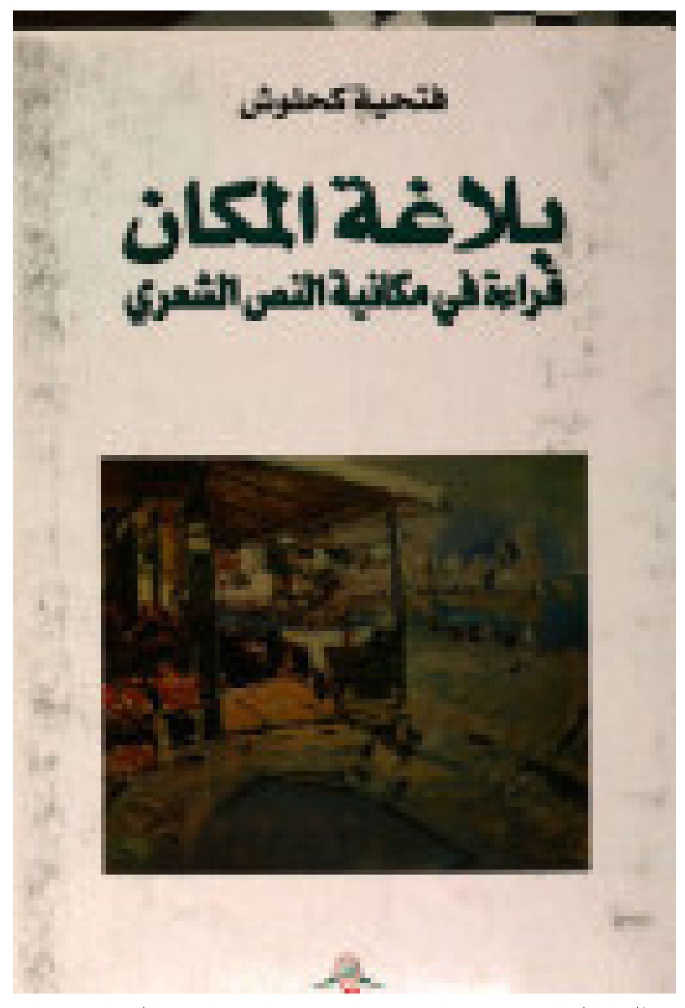
لا أنوي أن اتخذ من المكان مركزية سرديّة تكشف عن أبعاد الغربة، والنفي وحدود الحميمية والعدوان الذي



يمكن أن يمثله المكان أو الفضاء ،ولعل الإشكالية المفهومية والاصطلاحية للمكان في الحقول المعرفية المختلفة انتقلت إلى حقل النقد الأدبي بصور وأشكال متنوعة متمثلة في كونه (فضاء ، حيز ، زمكان ، فراغ، مكان)(١٧) ، وأن لكلّ تمظهر من هذه التمظهرات الاصطلاحية والمفهومية خلفيتها ومرجعيتها المعرفية،والتي سوف نتجاوزها إلى فهم جديد للفضاء السردي بوصفه وساطة رمزية تخضع للهويّة السردية الزمانية والمكانية ، إذ يعدّ الفضاء السردي محورا يدور حوله وجود الإنسان، بتمظهرات متداولة تعبر عن نظم معرفية وقيمية تمنح الذات (المغتربة) تأصلا في مكانها وتجذرا في أزمنة متخالفة حتى وإن بدت متشظية : إن استخدام الفضاء بوصفه وسيطا للتذكر والاستعارة مانحا أشكالا هوويّة للذات التي لا تكون بمعزل عن تاريخيتها، إذ هي تعيد بناء ماضيها وحاضرها حدثا ،وصورة للحدث بأساليب رمزية تتخذ من الفضاء علاقة تثاقف بين الذات والأخر، انفتاحا وتغايرا(١٨)

على الرغم مما تحف بالوساطة الفضائية من مخاطر





يمثلها الواقع في ما يشبه الاستنساخ واسر التشابه، فإن قانون الميثوس اللغوي السردي يضمر نوعا من الحكاية ،والخرافة، والحبكة والاستعارة ،والخيال، فالمحاكاة تجسد فطنة سردية تتخذ منه رمزا سيميائيا لا يخضع للتنميط والتحديد الواقعي ، إذ يترتب الفضاء في المدونة السردية لسعدي المالح في بعدها الوجودي ،والنفسي، والزماني ففي قصة (فتاة على كرة) يتجسد الفضاء في حالة المتحف الفني:

« لكنه عندما ارتقي درج فوهة الميترو المفتوحة كفم الحوت وسط بحر الناس ، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتف حول سياج حديقة المتحف كالحبل ، تصنع الجد ، واعتبر نفسه واحدا من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار بغية أرواء نفوسهم العطشى بمشاهدة تحف الفن التشكيلي العالمي »(١٩)

يتمظهر في البعد المكاني للمتحف بعدا ،وجوديا ،وانسانيا تسجله حالة النفاق أو التصنع من قبل المغترب الذي وجد نفسه مشدودا ومستلب الإرادة من خلال السير نحو المتحف الفني الذي أضفى بعدا جديدا على شخصية المغترب وهي تصنع الجدة التي هي في حقيقته الداخلية يرفضها رفضا قاطعا ولاسيما بحضور مكانية الفن أو المتحف الذي يخالف عرفه الشرقي ، فحضور المتحف وصوره الفني محفزا لخيال المغترب الذي يبحث عن حميمية لوبا ،وفي اللحظة نفسها يرفض واقعا كان يعيشه في بلده، فعنصر المقارنة بين حالة التذوق المعرفي والجمال والراحة النفسي التي يجدها الغربي من خلال الإسقاطات النفسي التي تتمركز في اللوحة مما تشعره بالراحة :

« ذات مرة كان غائصا في الهموم ، منحرف المزاج ، قالت له زميلته في الدراسة اذهب إلى متحف أو معرض سيستقيم مزاجك وتنسى همومك ..... لم يأخذ كلامها على محمل من الجد «(٢٠)

يكشف هذا النص عن بعد النفي وعدم المبالاة التي يتصف بها المغترب في كونه يسخر من زميلته التي كان المعرض أو المتحف يمثل بعدا نفسيا يشعرها بالتحسن والراحة، فالراحة التي يمثلها المتحف تكمن في حالة السكون النفسي، وتذوق الخيال الجمالي الذي انعكس بصورة سلبية على شخصية المغترب ،إذ حرك المتحف ولوحاته بعدا عمق الألم والضياع ،والفقدان، والنقص .ولاسيما فقدان الحبيبة لوبا ،وفقدان الوطن وما يجسده من حضور أنساني، فلسفته وعمقته حضور اللوحات الفنية ودلالاتها على الفراق والغياب ،فالمتحف مكانا غربيا له حضورا وجمهورا غربيا، وهذا ما يخالف الواقع الشرقي في الوطن ،فهويّة المتحف تحمل بصمة غربية تكمن فيها هويّة الغيرية أو الآخر المختلف ، ويمكن أن يجسد المكان نوعا من الاتصال ،والاتقاء، والانتماء الجديد ،فالغرفة في قصة الفأر تجسد حالة سكون وراحة أربكها ظهور فأرا مسجلا حضوره زائرا غير مرغوب به بالنسبة للغريب ، وكينونة انسجام واتصال مع ريتا فصوت الفأر في غرفة المغترب كشف عن الحالة المزرية في الغربة من عدم الاطمئنان والراحة، والتي حاول الغريب أن ينتصر ويتغلب عليها من خلال إعلانه الانتصار على فأر وترويضه لامرأة غربية ،فالغرفة مجال الترويض ومسكن جديد لايتلائم معه المغترب الا من خلال تأثيثه أنثويا بمعية أشياء الغرفة من دولاب ،وغيرها فمتن السرد تشكل على أساس تأصيل لبناء ثنائية بين المغترب والمرأة ،فالغرفة حاضنة جديدة

للحميمية بعد أن كانت مصدر إزعاج (الفأر) :

(وقفنا أمام الدولاب .كان الفأر منهمكا بقرض حافة كتاب ، فما التفت الى وجودنا الا وتوقف ، زاغ عينيه الخرزيتين وحدق فينا مليا ، وهو يحرك شواربه الخيطية الطويلة كأنه يتساءل عن سبب اهتمامنا المتزايد به)(٢١)

ففضاء الغرفة لم يكن ينطوي على طرف حميمي مثلته المرأة إنما تحول الى مجال للتآمر والقتل، والحيلة.

ويجسد مكانية الحفلة وما تمثله من حالات الفرح والسعادة وفي الوقت نفسه الغربة وعدم المبالاة والصيرورة المتلاشية للمكان والزمان وما ينطوي عليه من فراق سريع :

(الراقصون لم يأبهوا به ، ظلوا يتمايلون ويهزون خصورهم وأكتافهم)(٢٢)

وفي ظل هذا الجو المفعم بالحركة يجسد حضــور المرأة (أمل) وما يشي به الأسم من دلالة الأمل بالمستقبل ،ومحالة القاص اتخاذ من سيميائية الاسم (أمل) بعدا وجوديا يمثل هويّة جديدة للمغترب في كونه يرتبط بأمل العودة إلى الوطن ، أو الحصول على المرأة أو أمل محو ذاكرة الوطن والمرأة كلاهما لكي يكشف عن ولادة سيزوفية تتأقلم مع الوضع الجديد .

ويمكن أن تمثل المرأة (أمل) عنصرا تجريديا يرتبط بالفكرة الجدية أو الإبداع الجديد السايح والمسافر دون توقف :

(قالت أمل :

ـ أنا سائحة)(٢٣)

فالمفارقة الدرامية أن أمل ترتبط بعلاقة وشيجة مع المغترب في كونها سائحة ودائمة التغيير والسيرورة، وهو ما يرفضه المغترب والمنفي في كونها تحولت الى ذاكرة استحضرت الوطن الغائب ولو بصورة مؤقتة .

ويمكن أن يجسد المكان في موضع سردي آخر حالة من الانتظار الدائم والترقب كما في قصة (دفء الثلج) :

« مرت سيارة متبخترة ، لكنها متمرغة بالثلج ، تألمت ندف الثلج تحت عجلاتها في الشارع المحروث في وسطه ، وراحت تتناثر بصمت نظر إلى ساعته ... انشأ يرسم بسبابته صليبا على زجاج النافذة المضبب ، وهو لا يدري أنه يقلد الصليب المرسوم على واجهة الكنيسة المقابلة(٢٤) .

ولكن يمكن أن يتطور الصبر والانتظار المتصل بالإيمان (الصليب المرسوم) إلى لحظة ضياع ،وفقدان نفسي وجسدي :

ووجد نفسه يركض في حقل من الثلج ، تغوص رجلاه عميقا ، يعمل جهده في رفعهما ، يلهث ، يتباطأ ، تتثاقل خطاه ...»(٢٥)

ولعل من مفارقات المكان في الغربة أن يسجل حضور المطعم لحظة تعارف وتأقلم، وفراق، وحب :

« قلت في نفسي مندهشا :

ـ لماذا اختارت هذا المطعم ؟ »(٢٦)

إن قهرية المكان وعنصر المفاجئة والغموض في اختيار المكان يقابله لحظة الفراق الذي يضمر الحب، فالمكاشفة والمواجهة غيرت مجرى الأحداث في كون من تحب تخسره في المكان والزمان نفسه:

رفع الشاب رأسه وأغرق نفسه في عمق عينيها ، وراح يسبح طويلا



:

ـ أحبّك !

ابتسمت الفتاة نصف ابتسامة ، وأغرقت نفسها في عمق عينيه ، وراحت تسبح في الاتجاه المعاكس .

ـ أحبّك !

قال في نفسه (لماذا تبتعد،)»(٢٧)

يتماهى بعد وفراق الحبيب مع البعد عن الوطن في المقطع السابق لكي يعاضده مكانية الحنين والتوق في الذهاب إلى الوطن من جديد، وأن كان بوساطة رمزية اتخذت من مكانية المطار فعلا مفضوحا يعبر عن قوة الاندفاع للرجوع والعودة إلى الوطن، وأن كانت شروطه القهرية

وسلطته الاقصائية موجودة ، فإن عنصر الحب للوطن يتقلب عليها(الظروف القهرية). إنها الحالة التي تروض بها الغربة عواطف ومشاعر المغترب حتى لو توقفت حركة الزمن أو حركة الطائرات :

« ــ توقفت حركة الطائرات كليا ، ولف الصقيع السماء الملبدة



بالغيوم ، فيما عدا طريقا دافئة »(٢٨)

تقابل لحظة توقف الطائرات وسكونها لحظة خيالية تشتغل على أساس التشويق للقاء الوطن والأحبة، فعنصر التواصل مع الوطن مثلته المرأة المتجسد في ليلى :

« في الوطن ، كانت ليلى تستقبلني »(٢٩)

يتجلى في هذا المقطع السردي حقيقة تاريخية وزمانية ارتبطت بدور المرأة في الوطن في كونها حالة انتظار دائما للغائب ،ودور المرأة في الغربة التي تجسدت في نصوصه السردية بوصفها حالات من الفراق ،وعدم الوفاء ،مما يتماهى مع حالة السفر الدائم، والترحال ،ولاسيما أن لم تجسد المرأة الغربية وطنا أو شبه وطن ينتمي إليه ويستقر، فليلى وما ينطوي عليه أسمها من حضور الوطن ،وما يتعالق به من انتظار مستمر لعودة المغترب المؤسطرة في ميثوس (يوليسيس) .

وخلاصة مما تقدم فإن الاغتراب المكاني والانفصال عن الوطن الذي يشي به مفهوم الهويّة السرديّة في مدوّنة سعدي المالح يرتبط علائقيا مع معنى أو دلالة النفي و الإبعاد عن الأوطان ،ممثلا ضربا من العقاب السياسي تعمل ظروف السلطة بموجبه على عزله وإبعاده ــ المبدع ــ قهرا عن الوطن جسديا وروحيا وثقافيا محولة خطابه ،ولاسيما المبدع أو المثقف إلى خطاب هامشي . إذ إن خطاب المثقف أو المبدع يعاني حالة اغتراب ونفي فهو يدرك الواقع عبر تمثيلات أو تصورات ما تتضمن دائما شيئا من التشويه والإزاحة العنيفة للواقع بوصفه واقعا ،وبذلك تكون مرجعية المبدع السرديّة قائمة على أساس غير واقعي وغير وطني، إذ إن جوهريّة المبدع منفية في أي وطن بوصفه صاحب نص يمثل الواقع ويشن حربا عليه في الوقت نفسه، ولاسيما إذا كان النص يستشرف آفاقا بديلة للواقع، متجلية في حالة المثقف من خلال عدم محايثته مع السلطة، لذلك فإنه يعيش حالة الوسطية في عدمية الانسجام الكامل مع المحيط الجديد ولا قدرته على الانعتاق من عبء البيئة الماضية ،وعليه فإنه يكون على الدوام هامشيا ، مما ينطوي على قدر بسيطة من الحرية في سياق ما يعمل وما ينتج ، وبذلك فإن الصيرورة الوعي الإبداعي في الحقيقة نتاج الواقع الجديد واقع ديناميكيا مرتبطة بالنفي والإرجاء الدائم لكينونته التي تتجسد في علاقة حميمة بين الوجود والزمان والسرد والنفي مكونة سلطة للمنفي على الكتابة واللغة والسرد مولدا رؤيا حادة توفرها مجموعة مغايرة من العدسات للنظر إلى الواقع الحاضر والمستقبل .فإن حالة النفي أو المنفي والذاكرة يتحايثان في كون ما يتذكره المنفي من الماضي والكيفية التي يتذكر بها يحددان كيفية جديدة في رؤية المنفي في استشراف المستقبل وحضور فكرة اللاعودة إلى الماضي أو الوطن ،متبلورة في رؤية الذات المنفية إلى كيانها على أساس انطولوجية المنفى بوصفها سياقا فارقا في وجوده في فعل خارج عن إرادة المنفي.

أما التمرد الجسدي أو الشهواني ومحاولة أرشفت المرأة فتبلور في فكرة النفي في عملية تغيير المكان وتحقيق الاغتراب الجسدي من خلال تغيير شخصية النساء ودورها، مكونا المنفي والمغترب سلطة على الجسد تعوضه عن الوطن الذي يرضخ تحت سلطة ونظام قمعي، فتحققت عند سعدي المالح الحرية الجسدية في الاغتراب

والنفي من خلال تكملة النقص والكسرة الأفلاطوني في الفعل الايروسي ، ولكن في المقابل تضخمت عنده هاجس الاستلاب والتعديم الروحي الذي تجسد في الوطن و الذاكرة والسرد . وإن مقاربة الهويّة السرديّة في هذا البحث اتكأت على جانبين في فهم تجربة سعدي المالح السردية المتبلورة في النفي والغربة : جانب سيري، وجانب لغوي خيالي يرتبط بعالم الوجود السردي ، لذلك فإن أثرية الاغتراب والنفي تحولت في المدوّنة السرديّة عند سعدي المالح مقصدية نصية تجلت في الزمان، والتاريخ، والمكان والأرشفة، والوطن ، والمرأة المدوّنة في فجوات وفراغات النص الإبداعي .

المصادر والمراجع :

-أسرار السرد من الذاكرة الى الحلم ، قراءات في سرديات سعدي المالح ، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد ، دار الحوار للطباعة والنشر ، ط١ ، اللاذقية .

-الأنا و الهو ، سيجموند الفرويد ، ، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق ، ط٤ ، ١٦٨٤، القاهرة.

-بول ريكور الهوية والسرد ، حاتم الورفلي ، دار التنوير ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، بيروت .

-بلاغة المكان ، فتحية كحلوش ، الانتشار العربي، ط١ ، ٢٠٠٨ ، بيروت.

-بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي، ط١ ،١٩٩١ ، بيروت .

-تجليات نظرية العنوان ، تاويل قرائي في مدونة سعدي المالح السردية ، فاتن عبد الجبار ، منشورات ضفاف ، ط١ ، ٢٠١٣ ، بيروت .

-جماليات المكان ، باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، دار الحرية، ١٩٨٠ ، العراق.

-الذات عينها كآخر، بول ريكور ، ترجمة جورج زنياتي ، المنظمة العربية للترجمة، ط١ ، ٢٠٠٥ ، بيروت.

-الزمان والسرد ، الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ ، ٢٠٠٦ ، بيروت.

-السرد السينمائي ، خطابات الحكي ـ تشكيل المكان ـ مراوغات الزمن ، فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧ ،مصر .

-سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، وزارة الثقافة،ط١ ،٢٠٠١ ، عمان.

-عالم القصة في سرد طه حسين ، احمد السماوي ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، صفاقس ، د.ت .

-الفضاء الروائي في الغربة ، منيب محمد البوريمي ، دار الشؤون الثقافية ، ط١ ،بغداد .

-فضاء النص الروائي ، محمد عزام ، دار الحوار، ط١ ، ١٩٩٦ ، اللاذقية .

-في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ط١ ،١٩٩٨ ، الكويت .

-مدن وحقائب ، مجموعة قصصية ، سعدي المالح ، منشورات ضفاف ، ط١ ، ٢٠١٣ ، بيروت .

-معجم السرديات ، مجموعة مؤلفيين ، دار الفارابي ، ٢٠١٠ ، ط١ ، بيروت.

-المعجم الشامل لمصطلحات لفلسفية ، عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي،ط٣، ٢٠٠٠ ، القاهرة.

-مفاتيح اصطلاحية جديدة ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ ، ميغان موريس ، ترجمة سعيد الغانمي ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ ، بيروت ، ٢٠١٠ .

-الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفيين ، تحرير ديفيد وورد ، ترجمة وتقديم ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٩ ، الدار البيضاء .

الهوامش

ـ ينظر المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، عبد المنعم الحفني : ٩١١ ، وينظر بول ريكور الهوية والسرد ، حاتم الورفلي : ١٧ـ ٣٤ ،

ـ مفاتيح اصطلاحية جديدة ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ ، ميغان موريس ، ترجمة سعيد الغانمي : ٧٠٠ ـ ٧٠٢ .

ـ ، الأنا والهو ، الفرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي: ٢٥ ـ ٣٢ .

ـ ينظر بول ريكور الهوية والسرد : ٣٣ ـ ٣٤ .

ـ ينظر الزمان والسرد ، الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم : ٩٦ ـ ١٢٢ ، و الذات عينها كآخر ، بول ريكور ، ترجمة جورج زيناتي : ٥٨٨ ـ ٦٦١ ، وبول ريكور الهوية والسرد : ٣٥ ـ ٣٦ ، والوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفيين ، ترجمة سعيد الغانمي : ٢٥٠ ـ ٢٦٥ .

ـ الزمان والسرد ، بول ريكور: ١ / ٦٩ ـ١٥١ .



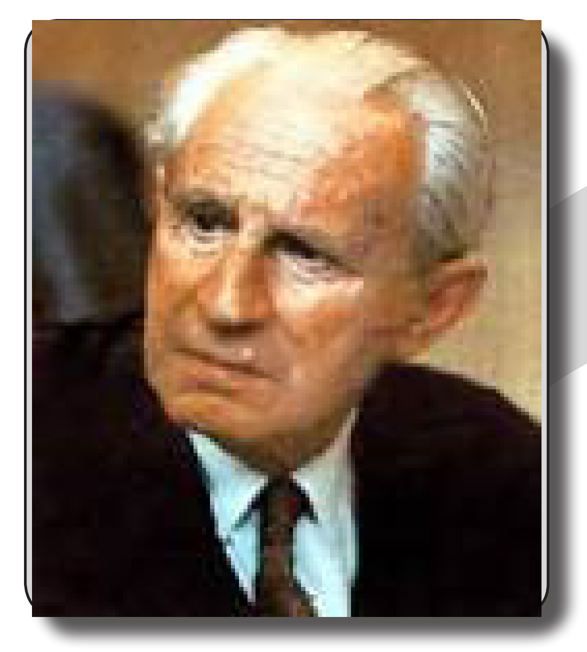


ـ ينظر الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفيين ، ترجمة سعيد الغانمي : ١١ ـ ١٢ .
ـ ينظر بول ريكور الهوية والسرد : ٤٧ ـ ٤٨ .
ـ سيمياء العنوان , بسام موسى قطوس , ٤٥ .
ـ ينظر أسرار السرد : ٦ ـ ٧ ، و تجليات نظرية العنوان ، فاتن عبد الجبار : ٢٥ .
ـ مدن وحقائب ، سعدي المالح : ١٠ .
ـ مدن وحقائب : ١٦ .
ـ مدن وحقائب : ٣٤ .
ـ المصدر نفسه : ٣٦ .
ـ مدن وحقائب: ٤١ .
ـ ينظر على سبيل المثال لا الحصر قصة مريم ،وأمل، و عطل مفاجئ في مطار ميرابيل ، ينظر مدن وحقائب : ٥٥ ، ٤٣ ، ٨٣ .
ـ ينظر الفضاء الروائي في الغربة ، منيب محمد البوريمي: ٢٠ ـ ٢٩ ، وفضاء النص الروائي ، محمد عزام: ١١١ ـ ١٢٠ .ومعجم السرديات، مجموعة مؤلفين: ٣٠٦ ـ ٣٠٨ ، والسرد السينمائي ، خطابات الحكي ـ تشكيل المكان ـ مراوغات الزمن ، فاضل الأسود: ١٥٨ ،و في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: ١٤١ ـ ١٦٢ ،وجماليات المكان، باشلار ، ترجمة غالب هالسا : ٧، وبلاغة المكان ، فتحية كحلوش ،: ١٧ ـ ٣٠، وعالم القصة في سرد طه حسين ، أحمد السماوي: ٦٧ ـ ٧٧ ، وبنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، حميد لحمداني: ٥٣ .
ـ بول ريكور الهوية والسرد : ٧٨ .
ـ مدن وحقائب : ٩ .
ـ المصدر نفسه : ٨٢ .
ـ مدن وحقائب : ٣٥ .
ـ مدن وحقائب : ٥٧ .
ـ المصدر نفسه : ٦٢ .
ـ المصدر نفسه : ٦٩ .

ـ مدن وحقائب : ٧١ .
ـ المصدر نفسه : ٧٥ .
ـ مدن وحقائب : ٨٢ .
ـ مدن وحقائب : ٨٦ .
ـ المصدر نفسه : ٩٠ .




المقاربة الجمالية في فلسفة ماركوز


ماركوز

د. آمال علاوشيــــش.
ـ قسم الفلسفةـ
جامعة الجزائر

كثيراً ما شكّل الفّن بمُختلف صُوره وأشكاله أداةً لتحقيق الحرّية والانفلات من قلق الحياة والوُجود وذلك من خلال القوّة المُتخيّلة أو البُعد الجمالي، فهو وإن كان يُناقض العقل فإنّه يُحرّر الحواسّ الّتي بدَل أن تُدمّر الحضارة تُساهم على العكس في إنمائها وجِعلها أشدّ دقّة، وقد أشارسيجمُوند فرويدS Freud. (١٨٥٦-١٩٣٩)إلى المُخيّلة باعتبارها ملَكة تعملُ على نسج تصوٍّرات يُعبّر عنها العقل الباطن أو مكبُوتات اللاّشعور،وذلك عندما ارتأى أنّ الخبرةِ الواعيةِ هي مُجرّد سطح للنّشاط الوجدانيّ والعقليّ للإنسان،وأنّ حالاته الشعوريّة ليست سوى أفعالاً منعزلة أوشذرات من الَحياة النّفسية الشاملة،هذه الأخيرة تقوم في أساسها علىاللاّشعور،لهذا كانتالظواهر النّفسية في نظره تنبعث من قوى حيويّة تعتبر طاقة تصدر عنها ظواهرِ الحياة،متمثّلة في غريزتين،الأولى غرائز الجنس أو الحُبّ(Eros) الّتي تسعَى إلى اللّذة والإشباع فتتجنّب الألم الّذي يبعث توتًرا تتمُ إزالته أو تخفيف شدّته، والثّانية هي غريزة الهدم أو الموت(Thanatos) ، فالحضارة قمعيّة لأنّها تُضيّق الخناق على الغريزة الجنسيّة وتأخذ قسطاً من طاقتها لتُوظفه في خدمة المجمُوع، في الوقت ذاته الّذي تعمل فيه على الحدّ من الغريزة التدميريّة لدى الإنسان.


أودرنو

أمّا الفنّ عند ثيودُور أدُورنوT. Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩)فقد كان دعوةً صريحةً لتفتّح الحواسّ والانفلات من أسر السّلطة القائمة للحُصول على السّعادة وبالتّالي أن يُصبح محض وسيلة يُحتمى بها ضدّ غزو الحياة الاستهلاكيّة، وهو ما سيتّضح بجلاء عند هربرتماركوز H.Marcuse(١٨٩٨-١٩٧٩)، حيث تكُون مُناهضة الواقع والتّعبير عن المكبُوت والقُدرة على الاحتجاج ضدّ القمع المُمارس داخل المؤسّسات السّياسية والاقتصاديّة من بين أهّم أغراضه وغاياته.

في هذا السّياق ستُحاول هذه الورقة البحثيّة استجلاء مفهُوم ماركُوز عن الفنّ باعتباره بديلاً أو تعويضاً وعزاءً عن الواقع القائم، وذلك من خلال بحث الأسس الفلسفيّة للنّظرية الفنّية عبر منهج تحليليّ نقديّ، خاصّة وأنّه وجّه نقداً لأفكارِ عصر التّنويرمن أجل وضع نظريّةٍ نقديّة للمُجتمع تربط بين الفكر والمُمارسة، مُبتدئاً بنقد المجتمع التّكنولوجي ووضعية الإنسان المُعاصر في ظلّ النّظامين الرّأسمالي والاشتراكيّ على حدّ سواء، باحثاً عن استراتيجيّة ثوريّة لتحريره جاعلاً من الفنّ إحدى عناصرها الأساسيّة.

لقد اتّخذت الحضارة الغربيّة ملامح عديدة تجلّت في اقتصاد السّوق،ظاهرة تقسيم العمل،تزايُد مُعدّلات الثّروة،اشتداد الفقر واجتياح المنهج العلميّ بتطبيقاته مجال الصّناعة،وكذا نمُوّ الرّأي العامّ.هذه الملامح الّتي وإن بدَت في مُجملها أنّها تشكّل عناصر إيجابيّة،إلاّ أنّها في الواقع تسبّبت من زاوية نظر مُغايرةٍ في انهيار قيم وزعزعة مُعتقداتٍ،وبالتّالي في تحميل الإنسان المُعاصر همُوماً تفُوق طاقة احتماله،فهذه الحضارة كما يقُول فرويدإليها يعُود مصدر شقاءه،ولهذا فهي مُدانة بشكلٍ كبيرٍ رغم إيجابياتها الّتي لا تُنكر،حيث تمكّنت البشريّة بفضلِ التّطورات الخارقة الّتي أحرزتها في العلوم وتطبيقاتها التّقنية المُختلفة أن تضمن سيطرتها على الطّبيعة مُحقّقة بذلك سعادتها،إلاّ أنّ هذه السّيطرة لم تكُن الشّرط الوحيد أو الكافي للسّعادة .

لقد عرفت حضارة الإنسان المُعاصر انحرافات بعد الحرب العالميّة الثّانية بشكل خاصّ، فالفردانيّة (l'individualisme) الّتي يعتبرها الكثيرُون من أبرز إنجازات الحداثة (la modernité)، إنّما عملت في الواقع باسم الحرّية الفرديّة في مُستوياتها المختلفة على عزل الإنسان داخل إطارٍ ضيّق أو قوقعةٍ،وقطعته بذلك عن جُذوره الأخلاقيّة القديمة ،مُجرِّدة إيّاه من كلّ مثلٍ أعلى وحوّلته إلى كائنٍ مُكتفٍ بذاته منغلقٍ عليها وبلا آفاقٍ مستقبليّة.

إنّ خيبتنا في العالم حسب شارل تايلور ترتبط أساساً بظاهرة العقل الأداتيّ(la raison instrumentale)، حيث صرنا نعتبر كلّ شيء بما في ذلك البشر أدوات طيّعة تخدم مصلحتنا وغاياتنا مهما كانت،وأصبحت رغبتنا في تحقيق إنتاجيّةٍ أكبر هاجسنا الأوّلإلى درجة أنّ السّيطرة التّكنولوجية أفقدت مُحيطنا الإنسانيّ ثراءه وعُمقه وحتّى صَداه .

هذه العقلانيّة الأداتيّة كما سيصفُها ماركوز تشكّل في الواقع خطراً كبيراً، لأنّ المجتمع الصّناعي المُغلق إن كان يبدُو أنّه يمنحنا مزيداً من الحرّية إنّما يعمل في الواقع على التّضييق من اختياراتنا بأن يُحوّلنا إلى عبيدٍ لنمطٍ معيّنٍ من الحياة يفرضُه علينا، والحضارة الّتي يُمثّلها تعيش تناقضاً داخلياً، فعقلانيتها تميلُ من جهة وتبحث عن الكمال التّقني، ومن جهةٍ أخرى تبذل جهد طاقتها لتحبس هذا الميل في المُؤسّسات القائمة وهو التّناقض الّذي يَسمُه بها ويعدّه الصّفة اللاّعقلانية لعقلانيتها ، معبّرة من خلال ذلك عن عقلنةٍ مُدهشةٍ تخفي لا عقلانيّة شرسة.

لقد تمكّن المجتمع الصّناعي من أن يُحقّق السّيطرة علي الطّبيعة بفضل العلم والتّكنولوجيا، وعلى الإنسان أيضاً بأن حوّله إلى مُجرّد مُستهلكٍ لمنتجاتهتتنامى احتياجاته باستمرار،هو الّذي كان يُناضل من أجل البقاء فقط،وأدّى ارتفاع مستوى حياته عن طريق التّنظيم العلميّ للعمل

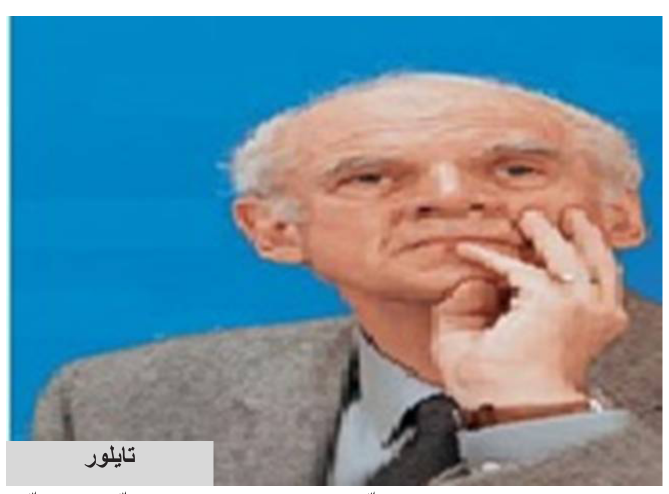
وتقسيمهوكذلك زيادة إنتاجيّة المشاريع الاقتصاديّة الّتي انعكست لا محالة على المستوى السّياسي والثّقافي،إلى استغلاله بإخضاعه إلى نوع من الرّقابة الاجتماعيّة ذات الطّابع الاضطهاديّ المقنّع، مفرزاً بذلك نوعاً من ثقافة الإجماع الجماهيريّ.

إنّ عالم التّقدم الصّناعي في مجمُوعه حسب ماركوزخلق مُجتمع قمع وسيطرة عندما قام بقمع المواهب الإنسانيّة وحال دُون تفتّحها الحرّ، حيث يتحكّم جهاز الإنتاج في كلّ شيء على المستوى المادّي والفكريّ على حدّ سواء. إنّه مُجتمع» أحادي البُعد « (unidimensionnel) يصبّ الإنسان داخل قوقعة لا مخرج منها تجعله يعيش داخل نوع من النّمطية(standartisation)،مُجرّدا إيّاه من كلّ رغبةٍ أو طموح في التّغيير أو التحرّر،والحقيقة أنّه بذلك جعله يعيش واقعاً وهمياً مُتصوّرا مع الأسف أنّه الواقع الفعليّ،فحاجاته مُصطنعة اصطناعاً ومفرُوضة عليه فرضاًبفعل إصرار أساليب الدّعاية والإعلان الكاذب، اللّذان يُوهمانه من خلال حرّية الاختيار بين ما يستهلكه من البضائع بأنّه حرّ،وكأنّه بذلك أصبح سيّدابينما هو في واقع الأمر عبد لأسياد جُدُد من طراز حديث.

هذه الحاجات الكاذبة فينظر الفيلسُوف تفرضُها مصالح اجتماعيّة خاصّة ومن شأن تلبيتها أن يكُون مصدر يُسر للأفراد إلاّ أنّها إنّما تُحقّق سعادةً أو رفاهاً في الشّقاء ،من ذلك مثلاً التّرويح عن النّفس واللّهو والاستهلاك المُفرط حتّى على مُستوى الغريزة.

إنّ مثل هذا المجتمع هو مجتمع خطِر(dangereux)،خطَر(danger) لا بدّ منه لبقائه، الأمر الّذي يدفع إنسانَه بأن يقبل بالعيش على حافّة الهاويةوبأن يبلغ التّبذير عنده ذروة الكمال،ويتقبّل بذلك فكرة إنتاج وسائل التّدمير إنتاجاً سلمياً ،الأمر الّذي جعل اقتصاد المجتمع يتكيّف لا محالة مع المتطلّبات العسكريّة مُنذراً بذلك في كلّ لحظة بحرب ما.

لقد أصبحت التّكنولوجيا هي أداة السّيطرة بدلاً عن العنف كما في الماضي، وهنا تظهر الأصالة في استخدام التّقنية بدل الإرهاب، وهي في الوقت الّذي تُحسّن فيه من ظروف الحياة وإمكانيات الوُجود تمتّص قوى التّغيير والمُعارضةفتبطل بالتّالي جدوى كلّ احتجاج أو تغيير، مُحوّلة من خلال ذلك جهاز الإنتاج إلى نظام شمُولي(régime totalitaire)،وصار الحديث عن حياد التّكنولوجيا(neutralité de latechnologie) محض شعارٍ أجوف،وهو واقعٌ استبداديّ خلقه الاقتصاد


تايلور

قبل السّياسة عن طريق التّحكم في الحاجات والتّدخل حتّى في صميم الحياة الحميميّة للفرد،وإذا كنّا قد تحدّثنا من قبل عن الفردانيّة وكيف أنّها تشكّل بمعنى مُعيّن خَطراً في المُجتمع الغربي عند تايلور،فإنّ الواقع الّذي يعيشه الإنسان حسب ماركوزإنّما قمع كلّ فرديةٍ بأنْ اختصر حرّيته في القدرة على الاختيار بين تشكيلةٍ من البضائع ،ومن البديهي أنّ من يختار سادته يظلّ عبداً دائماً،فالرّقابة الاجتماعيّة نجحت في أن تسلب من الفرد أعزّ ما يملك وأن تُحوّله بفضل العقل الأداتي،إلى مجرّد مُستهلكٍ يتعرّف على ذاته من خلال ما يملك،وصار يعيش في ظلّ امتثاليةٍ مُطلقة هي نتيجة لنوع من التّكييف المذهبيّ والأيديولوجيّ الّذي تُمارسه المؤسّسات الاجتماعيّة.

هذا العقل الأداتيّ بالنّسبة إلى تايلورحدّد وضيّق بشكلٍ لا يُستهان به من قدرتنا على الاختيار،وأصبح وسيلةً تهدّد حرّياتنا الفرديّة والجماعيّة على حدّ سواء ،وأصبحنا عاجزين عن أن نستبقي لأنفُسنا نظاماً من الحياة خاصًّا لا يكون نُسخة جاهزةًوعاجزين عن تحديد غايةٍ أو هدفٍ نسعى إلى تحقيقه،وفي هذا السّياق فإنّ المثل الأعلى الّذي تمّ التّنكر له إنّما يُستمد من ثقافتنا المُعاصرة الّتي ليست بخير،إلاّ أنّها تملك أصالةً (authenticité)لا ينبغي تضييعُها برغم ما تحتويه من سلبيات – وهذا ما يصدُق على كلّ ثقافات العالم – ونحن في نظره أحوج ما نكُون إلى بذل جهد يصُبّ في هذا الإطار،حتّى يتدفّق هذا المثل من جديدٍ وتعُود إليه الحياة فيُساهم في تقويم وإصلاح توجّهاتنا ،وأصالة الثّقافة هنا لا بدّ أن تأخذ بُعداً أساسياً هو الاعترافبالاختلاف(la différence) والتّنوع(la diversité)،وهو ما يعني الاعتراف (la reconnaissance) بالآخر .

إنّه ممّا يُسيء إلى الحداثة في المُجتمعات المُعاصرة



أن تقع في فخّ النرجسيّة(le narcissisme) أو أيّ شكلٍ من أشكال الأنوية أو مركزيّة الذّات(égocentrisme). إنّ اكتمال الذّات الفرديّة لا يتحقّق بالنّسبة إلى تايلوراِلاّ عن طريق الحوار(le dialogue)، حوار مفتوح مع الآخرالّذي وحده يسمح باكتشاف الهويّة، والحاجة الملحّة في عالمنا المُعاصر اليوم هي إرضاء هذه الرّغبة في اعتراف الآخر بنا ،وينبغي الإشارة في هذا السّياق إلى أنّ مُصطلح «الاعتراف» مفهوم قديم له أثر واضح في فلسفة الكثيرين أمثال روسوRousseau (١٧١٢-١٧١٨) وهيغلHegel(١٧٧٠-١٨٣١).

هذا،والفردانيّة الّتي تُساهم في التّقدم الحقيقيّ للمجتمع هي تلك الّتي تجرّنا بهذا المعنى إلى التّشارك مع الآخرين، وتتجنب اعتبارهم مُجرّد أدوات نرتبط بها بشكلٍ مُؤقت عابرونتتهي منها فور انتهاء المصلحة،وحدها هذه الطّريقة تسمحُ بتكامُل الذّات (l'épanouissement) وازدهارهاوتفتّحها.

إنّ سيطرة العقل الأداتي بالنّسبة إلى تايلور من شأنها أن تَسم تكنولوجيا العصر بالسّيطرة وكأنّها تضعنا بذلك داخل قفص حديديّ كما يقُول، فهي تُضعف مُقاومتنا من جهةوتقودُنا بطريقةٍ لا شعوريّة إلى اعتبارها معايير(normes) ،وهو وضع يُمكن تجاوزه عندما نعي أنّ حرّيتنا الحقيقيّة إنّما تكمُن في قُدرتنا على تحديد شُروط وُجودنا والتّحكم فيها بسيطرتنا عليها ،بخاصّة وأنّ فكرة السّيطرة تستهوينا،فلا يمكن أن ننكر ما للتّكنولوجيا من أثر إيجابيّ على حياتناوبوُسعنا لهذا السّبب بالذّات أن نجد لها إطاراً جديدا يندرجُ ضمن أخلاق الرّفق (l'éthique de bienveillance) الّتي تخدم الإنسان باعتبارِه كتلة من دم ولحم وليس مجرّد آلة،والمعنى هو العودة إلى أصولنا الأخلاقيّة .

إنّ أكبر خطر يحدّق بالمُجتمعات الغربيّة والذّي يُعدّ نتيجة للنّزعة الفرديّة هو تحوّلها إلى مجتمعات مُتشظّية(fragmentées)يصعب على مُواطنيها أن يشعرُوا بانتمائهم إلى بعضٍ بوصفهم جماعةً سياسيَّة ،وهو مأزق لن يتسنّى الخُروج منه إلاّ إذا أمكن للدّولة أن تُعيد لهم الاعتبار وتدمجهم من جديدٍ في العمل السّياسي برمّته.

في السّياق ذاته يندرج النّقد الذّي قدّمه كارلياسبرس لهذه الحضارة في كتابه:lasituationspirituelledenotretemps(١٩٣٠)،حيث نلمس منذ المقدّمة أنّ الإنسان المعاصر في نظره يشعرُ بالعجز والضّياع نظراً لما يُواجهه من حدود يفرضها العالم من حوله،ويكشف أنّ غرُوره جعله يعتقد أنّ بوسعه أن يفهمه ويسيطر عليه ، فنحن نعيش


غراميشي

في نظر الفيلسوف وسط إعصارٍ يجتاحُنا ويقودُنا حيثما شاء،حيث حوّل التّنظيم الشّامل للوُجود(l'organisation de l'existence) حياة الإنسان إلى مُجرّد وظيفةٍ يؤدّيها للمجتمع ككلّ،ملغياً بذلك كلّ فرديّةٍ يتمتّع بها،الأمر الذّي نجم عنه صراع بين إرادته وبين ما تقتضيه هذه الحياة الحديثة القائمة على حساباتٍ دقيقةٍ وعقلانيّةٍ صارمة وكأنّها تحاول بذلك تخطّيه وتحطيمه،هذا إلى جانب ما أفرزته ظاهرة الآليّة (machination) الّتي شملت العالموالّتي فقَد في خضمّها كيانه بأن حوّلته إلى مُستهلك لمنتجات التّقنية الّتي في الوقت الّذي يُلبّي فيه حاجاته المتزايدة تُفقده لذّة الاستمتاع بها لأنّه ينتظرها باعتبارها ضرُورة،فهي مُجرّد سلعة لا يكترث لها ممّا اختصر وُجوده بذلك في مُجرّد عمل استهلاكيّ لجديد سُرعان ما يَبلَى ويكتنفه النّسيان .

في مثل هذا العالم يختفي الأفراد المُتميّزون لأنّ قيمة الفرد أصبحت تكمُن في قُدرته المتوسّطة على الإنتاج،ويُمكن الاستعاضة عنه بغيره أياً كان وحينها يفقد كيانه وإنسانيته ويعيش يوماً بيوم بلا هدفٍ أو غاية .واقع أفرز حالة قلق تحوّل تدريجياً إلَى شُعورٍ مسيطر يُحاصر الإنسان من كلّ الجوانب وينتابه في كلّ اللّحظات،فالنّاس أبعد ما يكُونون عن راحة البال وهُدوء النّفس لأنّ التّنظيم الآلي أفقدهم الاطمئنان،فقلقهم هو من كلّ شيء،قلق على الصحّة والمركز الاجتماعيّ والعمل بل وعلى الحياة نفسها. لقد فصل تسلّط الآلة العامل عن الإنسان وأفقده وُجوده،لأنّ نمطية الإنتاج وأسلوب العمل في المصَانع أصبح أسلوباً في الحياة أيضاً

مُتسبًّبا بذلك في ضياعه الأكيد وسَط عالم خلَقه بنفسه وراح يُعاني منهُ ويتمّ ابتلاعه بداخله ليعيش في عدم محض.
إنّ الفرد في هذا المُجتمع حسب ماركوز يعيًش في حالة استنفارٍ وتعبئةلأنّ دولة الرّفاه الّتي يحيا في ظلّها هي دولة حربٍ،والمجتمع هو مجتمع دفاعيّ «فالعدوّ ماثل وحاضر أبداً وهو لا يعُلن عن وجوده عرضاً في أوقات الأزمة،بل هو حاضر في حالة الأشياء العاديّة..» ،والمعنى أنّ الفرد يخضع لسياسة التّخويف الّتي تجعله منقاداً للمُؤسّسات لأنّ استقراره وأمنه يكمُن فيها،ويضرب حينها بقناعاته عرض الحائط ويعيش واقعاً إرهابياً حقيقياً تحت غطاء حضاريّ يلمَع،فقد اختلق خطر الإبادة بنفسه وفي مقدُوره أن يتجنّبه ويتلافاه ولكنّه بات جزءًا لا يتجزّأ من عُدّته العقلية والمادّية،بل إنّ خطر الإبادة هذا كما يقُول ماركوز خلق رباطاً اقتصادياً وسياسياً بين عدوّ مُطلق ومُستوى مُرتفع من الحياة .إنّ التّهديد بالإبادة والتّدمير إنّما صار في الواقع يُشكّل ضريبةً للتّقدم الّذي أحرزته الحضارة وانتفعنا بنتائجه وكأنّه شرط ضروريّ للاستمتاع والفرح.
والمعنى أنّنا صرنا نعيش في عالم خالي من القيم، قيم الخير والجمال والعدالة والسّلام،بل هي قيم تحوّلت إلى مُثل عُليا أو أفكار ميتافيزيقيّة لا صلة لها بواقع الإنسان لأنّها عاجزة عن مواجهته أو التّكيف مع مُستجدّاته.في هذا الإطار تتجلّى بوُضوح أزمة الإنسان المعاصر عند ماركوز الّذي حوّلته التّكنولوجيا إلى أداة وقد يكمن الحلّ في جعل التّكنولوجيا الاضطهاديّة والتّدميرية تبلغ مُنتهاها أي حُدودها القصوى حيث يستحيل عليها إحراز أيّ تقدّم،حينها فقط سيحصُل الوعي بمحدُوديتها وعجزهاوتبدأ بالبحث عن بديلٍ يتجاوزُ الغايات النّفعية،إلاّ أنّ ذلك قد يتحقّق لها بعد فوات الأوان،وكما يرى ماركُوز فإنّ الحلّ الّذي ارتآه الإنسان الغربِي هو في التّسامي(sublimation) عن طريق الفنّ علّه يجد التّعويض المناسب لمُعاناته.
هذه الحضارة الصّناعية كما سيصفُها ريمونآرون R .Aron (١٩٠٥-١٩٨٣) في كتابه:sociétés modernesLes فيشكليهما الرأسماليّ والاشتراكيّ،لا يُمكن أن تُوصَف بالسّوء كليّةلأنّ التّقنية والعلم إنّما نتائجُهما رهينة باستعمالاتهما من طرف الإنسان، وبالتّالي فإنّ القوّة المتنامية الّتي يزداد تحصيله لها يوماً بعد يوم والّتي جعلته مالكاً وسيًّدا(maitre et propriétaire)،تجعله وحدَه المسئول عمّا سيكُون عليه مُستقبله، والسّؤال الجدير بأن يطرحه على نفسه هو: ماذا تعني العقلنة العلميّة بالنّسبة إليه؟


فرويدآ

لقد ميّز ماركوز بوُضُوح في نقد المجتمع الصّناعي بين الحاجات الحقيقيّة والحاجات الكاذبة،الأولى تُحقّق»رفاهاً في الشّقاء» لأنّها تقدّم سعادةً وهميًّة تُوحي بها الدّعاية المُلحّة،وفي هذه الحالة يخضعُ الفرد إلى رقابة خارجيّة، وممّا لا جدال فيه أنّ تلبية الحاجات الحيويّة من ملبس ومطعم ومشرب ينبغي أن يتحقّق بلا قيد أو شرط.
بالإضافة إلى ذلك هناك خطر أكبر يعُاني منه الفرد في المجتمع وهو وُقوعه في فخّ العبوديّة،فحرّيته تختصر في « الاختيار بين تشكيلةٍ كبيرةٍ من البضائع والخدمات...» ،لأنّ الاختيار نفسه خاضع للرّقابة الاجتماعيّة القائمة على عنصر التّمويه،الأمر الّذي جعل النّاس يتعرّفون على أنفسهم من خلال بضائعهمويجدُون جوهَر رُوحهم فيما يمتلكونه من آلات وأدوات أنيقة من آخر ما ابتكرته التّكنولوجيا،والنّتيجة مُعاناتهم من ظاهرة الاستلاب(Aliénation)والتشيّؤ(Réification)،فقد تراجع دور العقل أو الفكر الّذي بمقدُوره وحده أن يُعارض الوضع القائم بحيث أصبحت كلّ محاولة للهُروب أو التنّصل من النّظام،هي هُروب داخل النّظام نفسه الّذي أنتج وعياً زائفاً عندما جعل المُنتجات هي ما يكيّف مذاهب النّاس وأفكارهم،وينتجُ عن ذلك كما يقول ماركوز تكوين « الفكر والسّلوك الأحاديا البُعد...» ، فالفكر باعتباره يُمثّل قوة العقل النقديّة يُشكّل التّهديد الأكبر لمجتمع السّيطرة،بذلك صار الفرد يُراقب نفسه من الداخل بحيث يشعرُ بعجزه من

تلقاء نفسه إذا أبى الامتثال لما يُمليه عليه المُجتمع.
لقد جعل المجتمع المُتقدّم من التّقدم العلميّ والتّقني أداةً للسَّيطرة،علما أنّ غايتها الأساسيّة هي تحسين ظروف حياته الإنسان بأعلى درجةٍ مُمكنة،بحيث يتمّ تجاوُز ميدان الضّرورة وتلبية كلّ الحاجات في زمَن يسير،وفي هذه الحالة حسب ماركُوز»يتّجه نضال الإنسان نحو امتلاك الطّبيعة وتنظيمها سلمياً..» ،والمقصُود من ذلك أنّ كفاح المرء ضدّ الطّبيعة جعله يعمل على تدميرها بسرعةٍ مُذهلة من خلال الإنتاجيّة المُفرطة الّتي تقُوم على الاضطهاد والقمعمُهدًّدا في الآن نفسه حياته واستقراره النّفسي والسّلمي،لأنّ التّغيير الّذي يُحقّقه التقدّم هو تغيير داخل نظام مُعيّن لا يُمكن الخُروج عنه بسبب الرّقابة المفرُوضة من جهة،وبسبب تكيّف النّاس مع الوضع القائم من جهةٍ أخرى،بحيث تمّت السّيطرة الفعّالة على الطّبيعة وعلى الإنسان حقاً.

هذا، وفي السّياق ذاته يعتبر ماركُوز أنّ المجتمع الصّناعي هو مجتمع رفاه وتبذير وحرب في وقت واحد،بدليل أنّ اقتصاده على صلة وثيقة بنظام عالميّ من التُّحالفات العسكريّة ،حيث الصّناعة تحتلّ مكان الرّيادة حتّى تلبّي طلبات التسلُّح لأنّ الوضع المَعيش هو وضع تهديد بحربٍ أو عُدوَانٍ قد يندلع في أيّ لحظة،ممّا يعني أنّه تمّ تحويل اهتمام الجماهير وتعبئة طاقاتها في اتّجاه واحد هو ضمان أرفع مستوى للحياة عن طريق زيادة الإنتاجيّة العسكريّة بشكلٍ خاصّما دام يتربُّصها خطر الحرب النّووية،وبالتّالي لم يبقَ لها من مجال للتّفكير في واقعها الداخليّ الّذي يشتدّ تأزُّما تحت غطاء التّقدمِ والرّفاهية،والمعنى أنّه لا مجال لأنيحصُل التّغيير المُنتظر،فيكُون الاقتصاد الاستهلاكيّ بهذا المعنى قد أفرغ وسائل المُعارضة من كلّ مُحتوى ثوريّ مناقضٍ لمصالحه،بل وصيّرها أداةً تكرّسه فتمنحُه فُرصاً أكبر للسّيطرة والتّحكم،وهو ما يتجلّى في التّأثير عن طريق الدّعاية بأوسع معانيها .هذه الدّعاية الّتي ستحتلّ عند يورغنهابرماسHabermas(١٩٢٩) أهمِّية بالغة في الدّولة المعاصرة ومُؤسّساتها، تبسطُ به نفُوذها وتُمرّر أفكارها مُتوغّلة بذلك في أبعاد الوُجود الخاصّ حتّى أعماقه القُصوى.

إنّ الوضع الاجتماعيّ كما يفهمُه ماركوز يعكس واقعاً يُهدّد السّلم في كلّ لحظةٍ،باعتبار أنّ القرارات الّتي ترتبط بالحياة والموت والأمان الشّخصيّ والقوميُّ،تتخذّ على مُستوى لا يملك الأفراد أيّ رقابةٍ عليه فأمسى السّباق نحو التّسلح واقعاً ملمُوساً صارخاً،حوّل العلماء والتّقنيين إلى مُجرّد أدواتٍ ومُستخدمين، أي أجراء في ظلّ نظام صناعيّ.

هذا،وحتّى نكون موضُوعيين في عرضنا لموقف فيلسوفنالا بدّ أن نشير إلى أنّه في تحليله للمجتمع الصّناعي لم يستثن المجتمعات الاشتراكيّة،لأنّ واقع الإنسان ومُعاناته من طرازٍ واحدٍ بدليل أنّه يَسمُالتّصنيع الّذي عرفه الاتّحاد السّوفيَاتي بالطّابع الإرهابيّ لأنّه تطوّر في»شرُوط التّعايش العدائيّ» ،فالإنسان فيه عرَف تقدُّما تقنياً ورغداً في العيشواضحَين،ولكنّ ذلك كلّه تحت شبح التّهديد بحربٍ نوويِّة من جهة،ودفع ثمنه تكريس الوضع القائم والحيلُولة بذلك دُون أيّ مُحاولةٍ في التّغيير،فعاش الفرد وَهم التُّحرر مُعتقداً أنّه الحرّية بالذّات.

لقد خلقت وتيرة الإنتاج المُتسارعة وكمّية السّلع المُنتجَة تعاظُماً في الاستهلاك أفرز كما يقول «موقفاً عقلانياً من الامتثالِ للتّكنولوجيا» ،مُحققاً بذلك حياةً رغيدةً تعبّر عن سُلوكٍ أحاديّ البعد يخنق قوى الثّورة والمُعارَضة ويحُول دُون ميلادهالأنّ استشعارٍ مثل هذه الحاجة غير مُبرِّرٍ ما دام الأفراد تمّ تكييفهم وفقاً لهذا الاتّجاه.

إنّ مجتمع الرّفاه كما يسمّيه ماركُوز هو مجتمع حرب،مجتمع دفاعيّ يعتبر العدوّ حاضراً في كلّ لحظةٍ،يجعل النّاس في حالة تعبئةٍ واستنفارٍ دائمين نظراً للوضع الّذي يُفرزه،وضع ينذر بالتّهديد المُستمر لمُواجهة الخطر الخارجي المزعُوم في أيّام السّلمكما في أيّام الحرب مُعتبراً ذلك حاجةً حيويَّة،فيؤدّي الإعداد للحرب النّووية الشّاملة إلى اندلاعها،وهذا أفدح خطر يتهدّد المجتمع .

لقد أصيب المجتمع الصّناعي كما يرى الفيلسوف بنوع من الامتثاليّة ،وأصبح ضميرُه مرتاحاً بل وسعيداً حتّى أثناء الحرب،لأنّها حرب تُشنّ ضدّ البُلدان المتخلّفة وكأنّ من يُعانيها ليسُوا من البشرفأصبحت بذلك رفاهاً، وأبشعِ ما في الأمر أنّ التّناقض أصبح عُملةً مُتداولةً مقبُولةً بل وشرطاً للتكيّف مع مُعطيات مُجتمع «يلعبُ مع التّدمير ويُسيطر تكنولوجياً على الفكر والمادّة» ،بدليل أنّ استعمال عبارات مثل « طاقة تدميريّة مُريحة « أو»القنبلة النّظيفة» صار أمراً مألُوفاً وطبيعيًّا بفعل إلحاحِ الدّعاية والإعلان،والمعنى برُوز لُغة سلبيّة يبتكر ألفاظها رجال السّياسة تُنوُّموتوحي بما يُريدونَه هُم،وتكون بذلك لغة فكر





أُحاديّ البعد أو(لغة مُقفلة) مُغرضة، حيث اصطبغت باستعمالات أفقدتها مضامينها الرُوحيّة وأبعادها الشُعوريّة الإنسانيّة لتُصبح لغةً استهلاكيَّة، وهو ما يظهر بجلاء في لغة مُحترفي السّياسة وصُنّاع الرّأي العامّ، لغة أصبحت بلا أبعاد وبلا تاريخ.

هذا،ولا بدّ في هذا السّياق أن نتمعّن في مسألة «حياد التّكنولوجيا»أو» حياد العلم «، الأمر الّذي يُثير بدوره إشكاليّة موضُوعيّة العلم باعتباره مجهُوداً فمنتُوجاً بشرياً. إنّ الطّبيعة تشكّل الموضُوع الرّئيس للعلم،فهو يجدّ في استكشاف قوانينها وعلل ظواهرها من خلال تحديد العلاقات المنطقيّة بين أجزاءها باحثاً عن تكميمها في الوقت ذاته،مُستبعداً بذلك كلّ الاعتبارات القيميّة الإنسانيّة والأخلاقيّة والدينيّة،هذه الأخيرة كما يقُول ماركُوز ليست أكثر من «مُثل عُليا» ،»لا تُقلق من قريبٍ أو بعيدٍ عالم الحياة القائم، وتُحافظ في الوقت نفسه على قيمتها بالرّغم من أنّها تُنتهك وتُنقض يومياً من قبل السّلوك العمليّ الّذي تفرضُه مُقتضيات الأعمال والسّياسة» .

إنّ التّكنولوجيا تُحوّل أشياء الطّبيعة إلى أدوات قابلة للاستعمال من أجل إشباع مُختلَف الحاجات وهذا أمر منطقيّ،لكنّ الواقع يشهدُ تغلغُلها دَاخل نسيج العلاقات الاجتماعيّة ذاتها من خلال منطق السّيطرة الّذي راحت تبسُطه على حياة الإنسان وثقافته،فتحوَّل البشر بمقتضى ذلك إلى أدواتٍ،ولابدّ من الإشارة إلى نُقطة أساسيّة وهي أنّ مُنتجات التّكنولوجيا أي تطوّر العلم من خلال تطبيقاته الصّناعية يُعدّ شيئاً واحداً،فالعلم من أجل العلم لا قيمة له تُذكر، وإذا تحدّثنا عن الحياد فهو»جَوهريّ بالنّسبة إلى العلم المحض» ،والواقع يُؤكّد استحالةعزله – العلم- عن استعمَالاته،بدليل أنّ الآلة كما يقُول ماركُوز»لا تبالي بالاستعمالات الاجتماعيّة الّتي صُنعت من أجلها» ،والشّيء الّذي تخشاه البشريّة هو أن يقودَ هذا التُّقدم التّكنولوجي إلى الكارثة، بخاصّة وأنّ العلُوم الّتي تدرس وتُدرَّس من قبل هذا الجيل لا تتميّز فقط بكونها عاجزة عن التصدّي للنّتائج الكارثيّة النّاتجة عن تطبيقها التّقني،كما ترى حنةأرندت A.Arendt(١٩٠٦-١٩٧٥)،بل كذلك بكونها قد وصَلت إلى مُستوى من التطوّرات معه صارت أضأل اختراعَاتنا المشئومة قادرة على أن تتحوّل إلى سلاح من أسلحة الحرب .

لقد اتّخذت التُّكنولوجيا في نظر ماركوز شكل سيطرةٍ ضرُوريِّة وفعِّالة على الطّبيعة لتتّخذ بعد ذلك شكل سيطرة للإنسان على الإنسان،وهي من خلال ذلك تجعل مُعاناته تبدُووكأنّها واقع طبيعيّ عقلانيّ،فهو-الإنسان- فاقد لحرّيته من دُونأن يشعروكأنّه بذلك يدفع ضريبة التّقدم التّقني الّذي تحقّق له،وقوّة التّكنولوجيا التي كان بوُسعها تحريره عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات أصبحت عقبةً وعائقاً في وجه التّحرر من خلال تحويل البشر إلى أدوات ،وكأنّ العلم من خلال ذلك اتّخذ وسيلةً لتعزيز ظاهرة السّيطرة وبالتّالي فُقدان الشّعور بالأمن والسّلام. هذه الوسائل والأدوات الّتي ينبغي أن تُستعمل برُوحٍ إنسانيِّة وبإدراكٍ لمصادر الحياة والسّعادة، هذا الإدراك الّذي بدُونه قد نخلق من غير قصد منّا سجناً جديداً قد يكُون عادلاً لأنّ بوُسع الجميع العيش فيه لكنّه مُملّ ومُوحش خالي من المُتعة وميّت روحًيا.


هوركهايمر

لقد أصبحت اللاّعقلانية الشّاملة والمُدمّرة سمةً للحضارة المُعاصرة في نظر ماركوز، والإنسان الّذي يحيا فيها محكُومٌ عليه بالانقياد والإذعان لقوى الطّبيعة من جهة وفُقدان الذّات من جهةٍ أخرى، ومعنى ذلك أنّ المُجتمع قد أحكم السّيطرة عليه وعلى قدراته وطوّعه بأن أعاد تشكيله كما يُريد له هو، محوًّلا إيّاه إلى مخلُوقٍ مشلُول العقل والإرادة.

والمعنى ممّا تقدّم أنّ حرّية الإنسان في المجتمع الصّناعي ضاعت بل ضُيّعت،حيث تمّ ترويضُه على خشيتها خاصَّة وهو يعيش تهديد الحرب الّذي أصبَح يشكّل كابُوساً يُخيّم على حياته ويزيدُ من شُعوره بالخوف،وملجَؤه الوحيد أي



خلاصُه هُو في الهَربِ الّذي يتمّ داخل النّظام وليس خارجه، وذلك من خلال «الخُضوع لأشكال جديدة من السّلطة أو بالتّطابق الاضطراري مع النّماذج المُتقبّلة »،وفي ذلك تعبير وتجسيد لتنازُل الفرد عن فرديته ليصُبح كما يُريد له المُجتمع أن يكُون.

يتّضح ممّا تقدّم راديكاليّة ماركوز بجلاَء لأنّه ينطلق من رفض كبير ومُطلق للوضع القائم أي ضرُورة القيام بقطيعة تامّة معَ النّظام السّائد الّذي يُقدّم له إدانة صريحة وشاملة، الأمرُ الّذي لا يتمّ إحرازه إلاّ برفض مُجتمع الوَفرة الّذي أقيم بَديلاً عن مُجتمع النّدرة، هذا الرّفض الّذي تقُوده قوة ثوريّة ليست هي طَبقة البرُوليتاريَا كما كان يُعتقد في السّابق لأنّها أصبحت طبقة خاضعة تمّ استيعابها واحتواؤها ودمجُها داخل النّظام مُتحوِّلة إلى قوة توفيقيّة تصالُحيّة بدَل أن تكون قوةً ناسفةً كما عند ماركس، وبالتّالي أن يُقام عالَم يتحرّر فيه الإيرُوس من اللّوغوس مُحرزاً حضارة الارتواء ومُحققا الخلاَص الإنسانيّ.

والطّبقة الثّورية الجديدة الّتي تقود التّغيير من أجل التحرّر هي في نظره المنبُوذون واللاّمنتمون والعاطلُون عن العمل من جميع الأعراق والألوان،هذه الفئات الجديدة التي عوّل عليها في الستّينات من القرن العشرين، والّتي لا أمل لها على حدّ تعبير والتربنيامين «بفضل أولئك الذين لا أمل لهم يأتينا الأمل» ، هي من ستحفر قبرَ الرأسماليّة.

إنّ في الفنّ يكمنُ الأمل،ولم يكن ماركُوز أوّل من أشاد بإمكانية أن يحرّر الإنسان ويُخلّص الوعيّ من معاناة القمع بل وأن يُصبح هو نفسه مُنتجاً للحرّية في مجتمع يتأسّس على الكبت، حيثبحث فريدريكشيلر F.Schiller(١٧٥٩-١٨٠٥) في سبُل تحرير الإنسان من الظّروف الّتي أفرزتها الحضارة الغربيّة ذات الصّبغة الماديّة، الّتي أفرغته من محتواه الإنساني مُتسبَّبة في ظُهور إنسانٍ مُشوّهٍ أخلاقياً محرُوم من السّعادة، ووحده البُعد الجماليّ بإمكانه أن يُقدّم تعويضاً وهي الفكرة الّتي سبق إليها إيمانويلكانط في « نقد ملكة الحكم »، فوحدها التّجربة الجماليّة الّتي تقُوم على الخيال والحساسيّة تظلّ في منأى عن سيطرة المجتمع ممّا يمنحُ الفنّ وظيفة كشف سلبيّات الواقع والتّعبير عنها بكلّ صدقٍ لتسهيل عملية تغييره، « إذا ما أراد الفنّ والأدب أن يكُونا انعكاساً لهذا الوعي المتقدّم، فعليهما أن يُعبّرا عن الشّروط الحقيقيّة لصراع الطّبقات وعن الآفات الواقعيّة المُحيطة بالنّظام « ، بمعنى تعرية الواقع ونزع القناع الّذي يُخفي تناقُضاته باعتباره احتجاجاً على الواقع الرّاهن، لأنّ رفض الاضطهاد هو مقياس للفنّ الصّحيح من الزّائف.

هذه الغاية الّتي لم تتحقّق له في ظلّ الرّأسمالية والاشتراكيّة على حدّ سواء حيث راح يُعامَل في كليهما برُوح تجاريّةٍ محضَة سبّبت ابتذاله لأنّه ارتبط بأيديولوجيّة الأنظمة القائمة. والفنّ بهذا المعنى لا يستطيع أن يمثّل ثورةً بل فقط أن يُستحضَر في شكل جماليّ لا يملك معه المضمُون السّياسي إلاّ أن يغدُوَ ميتاً سياسياً ويكُون محكُوماً بضرُورة الفنّ الداخليّة ، والمقصُود من هذا أنّ الثوريّة في الفنّ لا تعني الخُروج ضدّ القوانين بمعنَاها السّياسي والاجتماعيّ.

يقول ماركوز:

« الفنّ شأنه شأن التقنيّة يخلق عَالماً جَديداً من الفكر والمُمارسة داخل العالَم القائم بالذّات، ويضعُ هذا الأخير مَوضع اتّهام، ولكنّ العالمالفنّي بعكس العالَم التّقني هو عالم من الوَهم والتّرائي، ولكنّ هذا الوَهم أو التّرائي مُشاكل للوُجود، وعيدُ الواقع القائم ووعدُه في آنٍ واحد. وإذا كانت حقيقة الفنّ ضعيفة واهنة وهميّة (وهي اليوم كذلكأكثر منها في أيّ وقتٍ مضى)، فإنّها تشهدُ مع ذلك على صحّة صُور الفنّ وقيمتها باعتبار أنّ هذه الصّورة هي صُور لحياة لا قلق فيها، والحقّ أنّه كلّما كَان المجتمع القائم لا عقلانياً كانت عقلانيّة الفنّأكبر..» ، ولعلّ في هذه العبارة الأخيرَة ما يستوقفُنا نظراً للمُفارقة الّتي تتضمّنها حيث تجمعُ بين مفهُومين مُتعارضَين هُما الفنّ والجماليّة الّتي تستندُ في قيامهَا إلى الخيال والانفعال والحساسيّة من جهة، والعقلانيّة من جهةٍ أخرى باعتبارها تقُوم على المنطق والاستدلال، والمعنى أنّ البُعد الفنّي أو العقلانيّة الجماليّة لها منطقها الداخليّ المُغاير للتكنُولوجيّا الأداتيّة أي عقلانيتها الّتي ستسمحُ بالتحرّر عن طريق الاحتجاج ويضربُ في ذلك مثالاً بمُوسيقى الجاز(lejazz) عند السّود والّتي عبّرت عن تمرّد لُغويّ ولَفظيّ مُنظّم غرضُه هدم الأيديولوجيّة القائمة ، الأمر الّذي يفترضُ أن تكُون الحاجة إلى التّغيير إنّما تنبعُ من ذاتيّة(la subjectivité) الأفراد أي دوافعهم وغرائزهم وأحاسيسهم، بعبارة أُخرى حيَاتهم الداخليّة الّتي كانت تخضع للرّقابة، وهنا نلمس التّقاطع مع فرُويد.

هذه الذّاتية الّتي تعكس الحاجة النفسيّة المُتجذّرة للتّغيير، وبهَا يسترجعُ الفردُ استقلالَه الذّاتي(autonomie) وسط




عالَم تقنيّ يُحاول أن يجعَل من الفنّ عُنصراً في البنية الفوقيّة لا غير.

إنّ الفنّ في نظر الفيلسُوف وحدَه بإمكانه أن يُحرّر من الاستلاب والتشيّؤ، فبطابعه الخيالي الوهميّ ونوعيته الّتي تجعلُه مُغايراً للواقع المُخادع يقُوم بتجَاوزه كاشفاً في الآن نفسه عن زَيفه وكذبه، والمعنى حُصُول تغيير نوعيّ يُتاح من خلاله توجيهٍ جديدٍ للتكنولُوجيا. ولا ينبغي أن نفهم من هذا أنّ الفنّان أو العمل الفنّي ينفصل عن سياقه الاجتماعيّ بل هو متّصل بالواقع بمُشكلاته وقضاياه ولكنّه يتجاوزُها ويرفضُها ويحتجّ عليها ويثور لأنّها في موضع اتّهام ومُساءلة، الأمر الّذي يتحقّق له من خلال ما يُسمّيه ب» الشّكل الجماليّ «(la forme esthétique) الّذي يعمل على نقل صُورة مُغايرة للواقع الفعليّ من خلال فضح عُيوبه وسلبيّاته خالقاً بذلك واقعاً بديلاً، ومُتمتّعا باستقلال ذاتيّ مُحقّقا انعتاقاً عن العلاقات الاجتماعيّة القائمة مادام ثائراً عليها، فاتحاً بالتّالي بُعداً جديداً للتّجربة الإنسانيّة فتبزغ بذلك عقلانيّة جديدة مُغايرة وحساسيّة مُغايرة أيضاً تتحدّيان العقلانيّة والحساسيّة المُندمجتين بالمُؤسّسات السّائدة، وهو بهذا يُوجّه نقداً صريحاً للأورثوذكسيّة الماركسيّة الّتي جعلت من العمل الفنّي ممثّلا لمصالح طبقة مُعيّنة وبنظرتها للعالم، منكرةً أثر الرّومانسية وما تحتويه الذّات من مشاعر سيكُولوجيّة يشكّلها تاريخها الخاصّ. إنّ قيمة الفنّ وطاقته إنّما تكمُن في الفنّ ذاته، في الشّكل الجماليّ بما هُو كذلك.

هذا الشّكل الفنّي سواء كان روايةً أو شعراً أو مسرحيَّة أو لوحةً فنَّية يعمل على صياغة مضمُون الواقع بطريقةٍ خاصّةٍ غير مُنغلقةٍ ومختلفة تُظهره كأثر مُتميّز دقيق يتجاوزُ ما هو قائم، لأنّ التّجاوز أي الإبداع عامل مهمّ وخاصّية مُلازمة للبُعد الجماليّ، وهي الّتي تمنحُ العمل الفنّي أصالةً وتحُول دُون أدلَجَته، ويتحاشى في الوقت نفسه أن يكُون مُجرّد تسليةٍ أوترفٍ ومُتعة، ويكُون الشّكل بذلك هو المضمُون نفسه منتجاً من خلال ذلك وعياً جديداً مُضادًّا «ينفي الرّوح الواقعيّة والامتثاليّة» ، والشّكل في نظر ماركُوز يُخفّف من وَقع النّفي ولا يكُون التّناقض الّذي يُعبّر عنه سوى تناقُض مُصعّد(sublimé) مُتحرّر من الواقع يعمل على بَعث الذّاتية المتمرّدة، ليكُون قوة مُنشقّة.

لا ينبغي أن نفهم ممّا تقدّم أنّ الفنّ مُنفصل عن الواقع وإلاّ فإنّه لن يضطلع بأيّ وظيفة ثوريّة، إنّما المقصُود هو أن يعمل على خلق واقع وإن بدا أنّه واقع وهميّ فإنّ هذا الوهم(l'illusion)ضرُوريّ ونافع وعن طريقه نتخلّص من الواقع الفعليّ اللاّعقلانيّ،ينبغي للعمل الفنّي أن يكون قادراً على توجيه العقلانيّة نفسها لتتحوّل من أداة سيطرة إلى أداة تحرير فتتوافق بذلك غايته مع الغايات الإنسانيّة. والمعنَى أنّ التّغيير الّذي يُمارسه على الواقع ليس تغييراً مُباشراً وإلاّ فقدَ أهمّ مُقوّماته.إنّ الفنّ في نظر الفيلسوف يُناقض الواقع المُعطى ويتحرّر من قوانينه وتبعيته وأسره، لأنّه يتّسم بالكونيّة مُتّجها نحوَ الإنسانيّة.

لعلّنا نُلاحظ ممّا تقدّم التّشابه أو الاستلهام الكبير من المذهب السريالي(surréalisme)، هذه الحركة الفنّية الأدبيّة التّينشأت في أحضان المخلّفات السّياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة للحرب العالميّة الأولى(١٩١٤-١٩١٨)، وعبّرت عن سخطها على الواقع القائم مُعتبرةً القيم الّتي يستند إليها قيماً رجعيةً لا فائدة تُرجى من ورائها، متّخذة بذلك شكلاً نقدياً واحتجاجياً صارخاً، فنتائج الحرب والهزيمة خلقت أزمة وتركت انطباعاً وقناعة وتشاؤماً، ظهرت آثارها في مجالات الرّواية الأدبيّة والشّعر والرّسم عند الكثيرين، من أمثال أندريهبروتونA.Breton ولويسأراغونAragon. l و بول إيلواردP.Eluardوغيرهم. هؤلاء أكدّوا على ضرورة تحرير الحساسيّة والخيال، مُعيدين الاعتبار إلى فاعليّة الرّغبة والحبّ والحلم والحرّية، وقد استندت هذه الحركة إلى مفهوم الثّورة كما يفعل ماركوز تماماً، وقد وجد فيها اعتراضاً ورفضاً مباشراً للواقع، حيث بشّرت التّعبيرية السّريالية بالطّابع التّدميري للرّأسمالية الاحتكاريّة وبولادة أهداف جديدة للتّغيير الجذريّ.

لقد اتّسمت النّظرية النّقدية بنزعة استشرافيّة مُستقبليّة عملَت على تحرير الإنسان والسُمّو به نحو واقع أفضل، فملامح الأزمة في الحضارة الغربيّة الرّاهنة كمَا يرىماركوز اتّخذت شكل تقدّم تكنولوجيّ وتخلّف في الوعي، وكذلك ازدهار إنتاجيّ استهلاكيّ وقمع نفسيّ بيُولوجيّ أو غريزيّ، مُحققةً بذلك سعادةً هشَّة مزيَّفة أي مُجرّد قشرة تُخفي الخَوف والقلق والتّعاسة، والديمُقراطيّة فيها وإن كانَت تسمحُ بحرّية التّعبير والاحتجاج والتجمّعات فإنّها تفعَل ذلك في حدُود مرسُومة إذا تمّ تجاوُزها تمّ التصرّف معها بشكل همجيّ، والمعنَى أنّ التّسامح الّذي تدّعيه إنّما هو تسامُح قمعيّ(tolérance répressive) لأنّه يقوم

على الجَبر والإكراه.
وقد اعتبر (جيانيفا تيمو)ماركوز النّذير الأخير الّذي أعلن موت الفنّ في مُجتمع يتقدّم تكنولوجياً مُفسحاً المجال للنّسخ التّقني، بحيث فقدت الفنُون تلك الهالة الّتي كانت تحُوطها وتعزلها عن باقي الوُجود، عازلة في اللّحظة ذاتها دائرة التّجربة الإستطيقيّة مُولّدة أشكالاً فنّية في الإمكان نسخها، الأمر الّذي تسبّب في انحلالها في الاستعمال التّقني للآلات ، أي أنّ الفنّ إذا تحوّل إلى تقنيّة فقَدَ ماهيته ومُبرّرات وُجوده، وبرغم الدّور النّقدي الّذي يُفترضُ أن يضطلع به في المجتمع إلاّ أنّنا نجد أنفسنا نخرج من عالم ذو بعد واحد لنسقطَ في عالم آخر ذو بعد واحد أيضاً (استبداد الغريزة والأهواء)، بينما ليست المشكلة في الإشباع الجنسيّ أو في القمع الجنسيّ إنّما في كيفية تنظيم الغرائز البهيميّة حتى لا يعيش النّاس في فوضى.
من جهةٍ أخرى، فإنّ أقصى ما يستطيع الفنّ أن يفعله هو أن يكُون وسيلة للتّعبير عن السّخط على الوضع القائم والحُلم بوضع مُرتقب ولكنّه عاجز عن توجيهنا في مجال الوَاقع الفعليّ وفي ميدَان المُمارسة. يقول ماركوز:
«إنّ الفنّ لا يستطيع أن يُغيّر العالم ولكنّه يستطيع الإسهام في تغيير وعي وغرائز الرّجال والنّساء الذّين يُمكن لهم أن يُغيّروا العالم...»
إنّ الصّورة التي يقدّمها ماركوزلعالم المستقبل المُرتقب تستند إلى قيم الحبّ والجمال والّتي تعدّ غايات قُصوى لكلّ نشاط إنسانيّ في هذا العالم، ولكن هناكمن البشر من لا يملكُون مُيولا جماليّة أو لا يكترثُون كثيراً بالحب ويعيشون في المُجتمع بلا هدف، رغم أنّه من الصّعب تصوّر ذلك إلّا أنّ الواقع يُبيّن فعلاً أنّ هناك فئة غير قليلة من النّاس لا يعني الفنّ بالنّسبة إليها شيئاً مذكُوراً، والأرجح أنه سيظلّ هناك أشخاص كهؤلاء حتّى في المُجتمع الذي يُوفّر لأفراده أعظم قدر من الثقافة الجماليّة، ومعنى ذلك أنّ الهدف الذّي يضعه ماركوز للحياة في المُجتمع الجَديد لا يُمكن أن يكُون هدفاً شاملاً .

قائمة المصادر والمراجع:

- سيجموند فرويد، معالم التّحليل النّفسي، ترجمة: محمد عثمان نجاتي،(الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،١٩٨٦)، ط٥.
- معاناة في الحضارة، ترجمة:شرف بوغديري، (تونس: منشورات «رنجهاد»،٢٠٠٨)، د.ط.
-هربرتماركوز،الإنسان ذو البعد الواحد،ترجمة: جورج طرابيشي،(بيروت: دار الآداب،١٩٨٨)،ط١.
-، الثّورة والثّورة المضادّة، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٣)، ط١.
- ،البُعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطّليعة، ١٩٨٢)، ط٢.
-،نحو التحرّر. في ما وراء الإنسان ذو البُعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢)، ط١.
-حنة أرندت، في العنف، ترجمة: إبراهيم العريس، (بيروت: دار السّاقي، ١٩٩٢)، ط١.
-إريك فروم، الخوف من الحرّية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد،(بيروت: المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر،١٩٧٢)،ط١.
-جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨)، د.ط.
- Charles Taylor ,le malaise de la modernité .Trad :,(Paris :Editions du Cerf,1994).
- Karl .Jaspers.La situation spirituelle de notre temps.Trad :JeanLadrière et Walter Biemel,(Louvain :Editions Nauwelaerts,1952), 3ème édition.
Raymond Aron.Les sociétés industrielles.textes rassemblés et introduits par :SergePaugam,(Paris :P.U.F,2006).
Pierre Grouix.Lesurréalisme,série :les écoles-artistiques.(Paris :Editions Ellipses,2002).

الهوامش

سيجموند فرويد، معالم التّحليل النّفسي، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،١٩٨٦)، ط٥، ص ٥٤.

سيجموند فرويد، معاناة في الحضارة، ترجمة: شرف بوغديري، (تونس: منشورات «رنجهاد»،٢٠٠٨)، ص ص(٥٩-٦٠).
Charles Taylor ,le malaise de la modernité .Trad :Charlotte Melançon,(Paris :Editions du Cerf,1994),p 10.
Ibid,p 14.
هربرتماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب،١٩٨٨)، ط١، ص ٥٣.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٤١.
المرجع نفسه، ص ٢٥.
المرجع نفسه، ص ٤٣.

Ch.Taylor ,ibid,p16.
ibid,p 31.
Ibid,p45.
Ibid,p56.
Ibid, p104.
Ibid, p106.
Ibid, p112.




.Ibid, p124
Karl .Jaspers. La situation spirituelle de notre temps. Trad :JeanLadrière et Walter Biemel,(Louvain :Editions Nauwelaerts,1952), .3ème edition,p9
.Ibid,p53
.Ibid,p58
.Ibid,p63
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٨٧.
المرجع السّابق، ص ١١٥.
Raymond Aron. Les sociétés industrielles. textes rassemblés et introduits par .:SergePaugam,(Paris :P.U.F,2006),p476
ماركوز،الإنسان ذو البعد الواحد،ص ٤١.
المرجع نفسه، ص٤٣.
المرجع نفسه، ص ٤٨.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٥٢.
المرجع نفسه،ص ٥٥.
المرجع نفسه،ص٦٨.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص٧٧.
المرجع نفسه، ص ٨٤
المرجع نفسه، ص ٨٨.
المرجع نفسه، ص ١٢١.
المرجع نفسه، ص١٢٧.
المرجع نفسه، ص ١٣٩.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ١٨٥.
المرجع نفسه، ص١٨٧.
المرجع نفسه.
حنة أرندت، في العنف، ترجمة: إبراهيم العريس، (بيروت: دار السّاقي، ١٩٩٢)، ط١، ص ١٦.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص١٩١.
إريك فروم، الخوف من الحرّية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٢)،ط١، ص ١١٢.
ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٢٦٨.
هربرتماركوز، الثّورة والثّورة المضادّة، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٣)، ط١، ص ١٤٤.
ماركوز، الإنسان ذو البُعد الواحد، ص١٢١.
المرجع نفسه،ص ٢٤٩.
ماركوز، نحو التحرّر. في ما وراء الإنسان ذو البُعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢)، ط١، ص٤٦.
ماركوز،البُعد الجمالي. نحو نقد النظريّة الجماليّة الماركسيّة، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)، ط٢، ص٦٩.
المرجع نفسه، ص١٨.
ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النّظرية الجماليّة الماركسيّة، ص ٢٠.
المرجع نفسه، ص١٩.
ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النّظرية الجماليّة الماركسيّة، ص٢٩.
Voir :PierreGrouix.Lesurréalisme,série :les écoles artistiques.(Paris :Editions Ellipses,2002)
ماركوز، البعد الجماليّ.نحو نقد النّظرية الجماليّة الماركسيّة، ص٩.
جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨)، د. ط، ص٦٣.
هربرتماركوز، البعد الجمالي، نحو نقد النّظرية الجماليّة الماركسيّة، ص ٤٥.
فؤاد زكريا، هربرتماركوز، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٥)، ط١، ص٥٦.






الهوية المسيحية في الرواية العراقية

علي كاظم داود

يثير مفهوم الهوية شهية الأسئلة النقدية بشكل كبير، وتأخذ قضاياه مساحة واسعةً في التمثيل السردي الروائي، فقد ظهرت في المنجز الروائي العراقي الجديد الصادر بعد التغيير، وبشكل لافت، تمثيلات مختلفة لشؤون الهوية وموضوعاتها، كاستبدال الهوية والهجنة والهويات الفرعية والأقليات العرقِية والطائفية، كما شهد الإفصاح عن كثير مما كان مسكوتاً عنه في ما سبق، إذ لم تكن مسألة الهوية بعيدةً عن السياسة وتأثيراتها، فلا يُستبعد أن تكون هناك قصدية أيديولوجية في تغييب الحديث عن قضاياها، لصالح هوية قومية واحدة، وأمل عربي كبير.

حدثُ التغيير كان له أثر كبير في أن يطفو خطاب الهوية فوق سطح النصوص السردية الروائية، حيث «تترك الأحداث التاريخية الكبرى بصمات واضحة وظاهرة على كافة الأشكال الأدبية والفنون عامة. إن الحروب والثورات الاجتماعية والصناعية غالباً ما تهز الضمير الإنساني وتغير كثيراً من المفاهيم والقيم والأفكار السائدة...» (١)، وقد شهدِ المجتمع العراقي، قبل التغيير وبعده، صدمات كثيرة وهزّات شديدة، لا يمكن لجيل واحد أن يشهدها، فضلاً عن أن يحتمل آثارها، فكانت بمثابة الغربلة لإظهار كل ما كان مضمراً في أعماق هذا المجتمع، وما كان مُغطىً من ملامح ثقافية حقيقية خلف تلك الأقنعة المصطنعة.



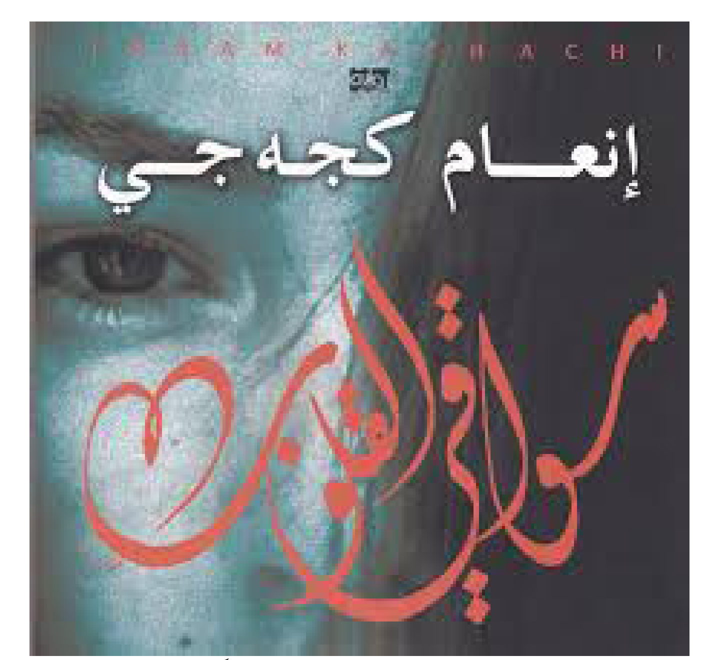

تنزع أغلب الروايات العراقية الصادرة بعد التغيير إلى تمثّل الخطاطات المنهجية لسرديات ما بعد الحداثة، حيث ترى هذه الأخيرة في الهوية، وكما قرر ستيوارت هول «أن المجتمعات المعاصرة تميزت كثيراً بوجود الهويات الجزئية، والناس لم يعد بوسعهم امتلاك فكرة موحدة عن هويتهم وإنما يمتلكون العديد من الهويات التي تكون أحياناً متعارضة وملتبسة» (٢). من أجل ذلك برزت على سطوح المتخيلات الروائية الجديدة قضايا الهوية وصراعاتها، سواءً كانت داخلية مع الذات أو النظير، أو خارجية مع الآخر المختلف، وحيث «أن الجزء الغاطس أو المغيب في الخطاب الروائي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر، لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب» (٣) ، فإن ما يمكن سبره ولمسه من هذه الظاهرة أن هاجس الهوية بات ملحًّا جداً، أكثر من أي وقت مضى، في ظل ما يشهده العصر من دخول مؤثرات كثيرة نتج عنها انحرافات وشق مسارات جديدة واندثار مسارات قديمة في أساليب النظر للهوية واعتناقها، ولو أردنا النظر للخطاب الروائي من زاوية كونه أداةً إبداعية فاعلة للبحث والتنقيب في الذاكرة المهملة والتواريخ المغيبة، وعيناً راصدةً للوقائع الخفية والأحداث الجارية في الظلام، سنجد أنه خطاب يعكس واقع الهويات الاجتماعية، بشكلٍ ما، ربما بهدف زيادة وعي حاملي هذه الهويات بها، وإيجاد روابط قوية وأواصر استثنائية في ما بينهم، أو للتعريف بهذه الهويات وخصوصياتها، فالرواية لها القابلية على سماع وتمثيل جميع الأصوات المخنوقة أو المتعارضة أو المشتبكة التي يصطخب الواقع بأصدائها، وكل ذلك يندرج تحت مظلة سعيها «إلى تعميق فهمنا للواقع, وإدراكنا لأبعاده المتعددة والمتنوعة»(٤).

يبرز المحتوى التاريخي، قريبه وبعيده، ليشكل قسماً كبيراً من معمار تلك الروايات، وهو ـ أي التاريخ ـ بلا شك، من العناصر الأساسية في تشكيل الهوية. وسواءً كان التاريخ ذاكرة فردية أو جمعية فإنه، في كلا الحالتين، يسهم في تنميط سلوك الفرد ليصبه في قالب هوية شخصية أو هوية عليا يتشاركها مع أفراد آخرين. وقد «يهدف الروائي من استحضار التاريخ إلى إثارة الأسئلة حوله أكثر من تقديم أجوبة جاهزة عنه» (٥)، أي أنه قد يتغيّا تحفيز وعي القارئ من خلال اطلاعه على التحولات والتغيرات التي طرأت على الهوية، على امتداد الزمن، وتبدل الظروف التاريخية المحيطة بالفضاء المشكل لها، بما يستدعيه من أحداث واستذكارات غابرة أو قريبة، فـ «الروائي يستطيع


أنعام كجه

أن يلتقط، بالمعاينة والتأمل والحدس، ظاهرات لها صفة الشمولية» (٦)، والهوية في جانبها الاجتماعي هي من بين تلك الظواهر التي يلتقطها الروائي فتشكل مفردة مهمة في المعرفة الروائية، بما تجسده من خصوصيات ترتبط بالتجربة المعيشة للروائي، حتى أنها قد تتخذ طابع الشهادة على فترة تاريخية أو ظاهرة اجتماعية ما.

يُنظر إلى الهوية على أنها الخصوصيات التي تميز فرداً عن غيره، أو جماعة عن غيرها، وتمثل انعكاساً لواقع ما ولتصورات معينة... وينظر إلى الرواية على أنها «بناء من القيم يُشيّد بواسطة اللغة» (٧)، ومن خلال مقاربة هاتين النظرتين يمكن فهم الكيفية التي تصاغ بها الهوية من خلال اللغة في المتخيل الروائي. لا نتكلم هنا عن نماذج ساذجة وسطحية، بل عن آثار فذّة ـ على حد تعبير لوكاش ـ تجتهد في بناء متخيلها السردي بطريقة ذكية، لتكون جديرة بأن «ترسم بدقة وعناية السيماء الفكرية لأشخاصها» (٨) ، وهذا يتبع لطبيعة فهم الكاتب وعمق استيعابه للعصر ومسائله الكبرى، ومقدرته على تمثيلها، وكيفية تحويله الحياة اليومية إلى مادة حكائية تتحرك فيها شخصياته بسلاسة لا تعيقها القَسَمات الفكرية والهوياتية التي تحملها؛ لأن الرواية الواقعية «تلقي على الكاتب مهمة إنسانية يتطلب النهوض بها معرفة عميقة بقوانين الحياة والتطور، وفهماً صحيحاً للصفة التاريخية للحوادث، وموهبة قادرة على استشفاف المشاعر الإنسانية، واكتشاف الأفكار التي تعتمل في أعماق المجتمع» . ومن أجل ذلك يعود لوكاش ليؤكد أن «لا غنى لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود. وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج أخصب، كان العمل



الأدبي أكبر قيمة [ومن ثم] أقرب منهلاً من غنى الحياة الفعلي، ومن خبث عملية التطور الواقعية الذي تحدث عنه لينين» (٩). فالمسألة ترتبط، إذن، بالانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه وثرائه وتنوعه وتناقضاته ومفارقاته.

الهوية المسيحية في الرواية:

غير خافٍ ما تعرّض له حَمَلة الهوية المسيحية في العراق، وما لحقهم من استهداف محموم، طال البشر وممتلكاتهم والأماكن المقدسة الخاصة بهم. إلا أن ما يجب قوله أن ذلك الاستهداف يأتي في سياق العنف الذي اجتاح البلد بشكل عام، ولم يستثنِ طائفة ما، ولم يميز بين أقلية أو أكثرية. صحيح أن العنف تركز على بعض الفئات، إلا أن ذلك بهدف إثارة النزعات الاضطغانية والاحترابية لتأجيج الوضع العام، لكنه، في النهاية، أسهم في تكريس الهويات الفرعية في العراق، ودفع بالأقليات إلى تعزيز حضورها وفاعليتها مقرونة بهويتها، في هيكلة وبناء المجتمع، وقد كان لهذا أثر واضح في نماذج روائية عديدة، «ذلك أن شخصية الروائي وحقبته ينعكسان، بطريقة أو بأخرى، في العمل الذي هو مصدره» (١٠). وقد حدد كلود دوشيه ثلاثة تمظهرات لانعكاس السياق التاريخي في النص الروائي، فأما أن تظهر بشكل صريح، أو بشكل ضمني، أي في سياق تمظهرات شكلية للاوعي الاجتماعي، أو بشكل منحرف بسبب الموجهات الأيديولوجية والخطابات القسرية (١١)، وقد تجسدت هذه الأشكال الثلاثة في الروايات التي تناولت أوضاع المسيحيين العراقيين بنسب متفاوتة، إلا أن ما يمكن تلمسه بشكل عام أن ثمة «تناظر بين بنيات النص وبنيات الفئة الاجتماعية المنتمي لها المؤلف» (١٢)، فلو لاحظنا الروايات سنجد أن مؤلفيها جميعاً ينتمون إلى الفئة الاجتماعية ذات الصبغة الدينية نفسها، أي أنهم يحملون، ولو بالوراثة، هوية الجماعة التي يتمثلونها في رواياتهم.

ظهرت الهوية المسيحية في روايات عراقية عديدة صدرت بعد التغيير، ولم يكن لها ظهور واضح وفاعل قبل ذلك، وقد تباينت هذه الروايات في طريقة معالجة هذه الموضوعة على اختلاف المباني الحكائية والمتخيلات السردية التي انصرفت، من خلالها، لخلق عوالمها الخاصة. ومن هذه الروايات اخترنا خمسة نماذج مهمة، يمكن من خلال مقاربتها الوصول إلى فكرة عامة حول طبيعة التمثيل الروائي لهوية المسيحيين العراقيين، حيث سنختصر الكلام عنها، معتمدين على قراءة ورؤية شاملة حول هذه الروايات.

أولاً: سواقي القلوب (١٣):

لم تكن الهوية المسيحية هي الموضوعة المركزية في (سواقي القلوب) رواية إنعام كجه جي الأولى، لكنها تظهر على لسان كاشانية خاتون بنت الصائغ ميساك سمّاقيان، وسردياتها التسجيلية الطويلة، حيث تستعيد تلك العجوز المسيحية أحداث الاضطهاد الهوياتي منذ مذابح الأرمن، وفرار الناجين منها، ومن ثم اندماجهم وتعايشهم المثالي مع المسلمين في مدينة الموصل. حيث تروي أنها تربت في بيت امرأة مسلمة، أرضعتها من حليبها بعد وفاة أمها، ثم أخذت ترسلها إلى الكنيسة عندما كبرت، فلم تنسَ دينها ولا أصلها ولا مأساة أهلها.

مثّلت شخصية الخاتون في هذه الرواية نمط الشخصية النوستالجية، فهي تعيش وحيدة في فرنسا، لكنها تجمع حولها مجموعة من العراقيين القادمين من مدن مختلفة؛ لتعيش بينهم لحظات مستعادة من وطن بعيد وماضٍ لن يعود، في جلسات اتفقوا على تسميتها «حمامات الحنين».

في مقابل الخاتون يبرز موقف ابنتها التي تعيش في تورنتو، إذ بدر منها ما اعتبرته الأم تنصُّلا عن الهوية وخيانة لموروثاتها، حيث تزوجت رجلاً تركياً من أحفاد باشوات العصمليين، الذين ترى فيهم ذكرى الجريمة التاريخية.

يظهر في (سواقي القلوب)، أيضاً، تمثيل لظاهرة استبدال الهوية، أو تمزيق الهوية الأولى وانتحال شخصية جديدة، حيث تقوم روزا سمعان باستبدال اسمها إلى سراب، بعد هروبها من العراق إلى فرنسا بسبب الاضطهاد السياسي.

ثانياً: الحفيدة الأمريكية (١٤):

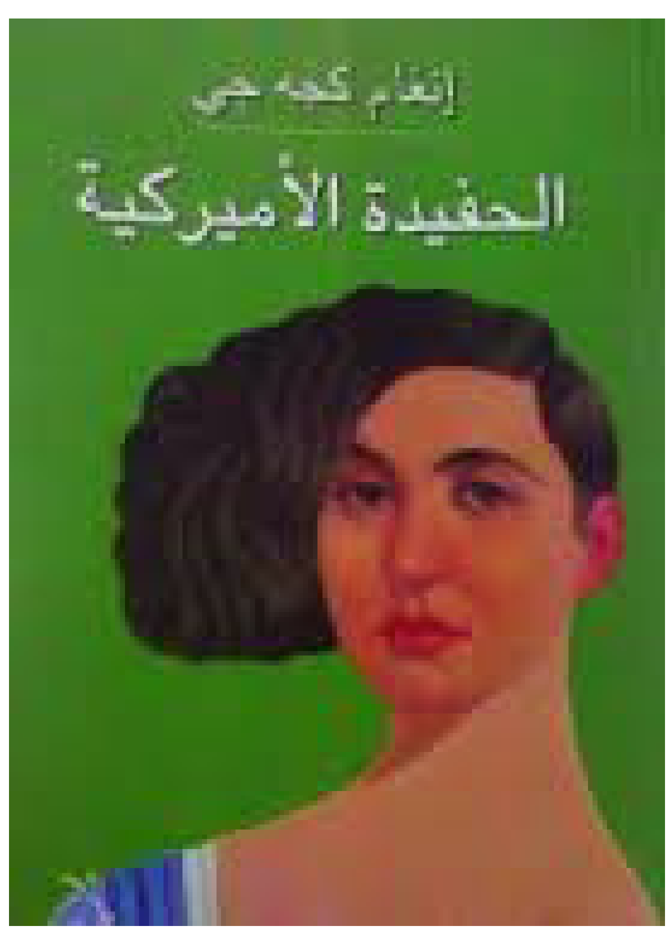



تناول العديد من النقاد، بالدراسة والتحليل، موضوعة الهوية والانتماء في (الحفيدة الأمريكية) الرواية الأكثر شهرة لإنعام كجه جي، وحيال ذلك الجدل نرى أن الرواية لم تتمثل، صراعاً هويَّاتيا أو ثقافياً، فلم نجد فيها صِدام فئات وانتماءات مجتمعية، بل إن الخلاف الذي نشب فيها، وتجسّدت فيه عقدتها الأساسية، انصب على خصوصية الانخراط في جيش الاحتلال. صحيح أن البطلة زينة كانت مزدوجة الهوية، مسيحية عراقية من جانب الجذور والولادة وبدايات النشأة، وأمريكية الجنسية والسكن الحالي من جانب آخر، وهذه الهوية الأخيرة هي المبرر لانخراطها ضمن صفوف قوات محتلة لبلدها السابق، فهذا الفعل سببه انتماؤها الجديد، وحسن نيتها الشخصية، فلم تكن تنظر للاحتلال إلا على أنه عمل إنقاذي لشعب كامل يشاركها هويتها الوطنية السابقة، من دكتاتورية كانت جاثمة على صدره؛ ولذا كان يسوؤها ما يصدر من هذه القوات من إساءات أو اعتداءات على أبناء جلدتها الأولى، بل لم تكن تقبل حتى بأي استهزاء من طقوس الذين لا ينتمون إليها طائفياً، سوى أنهم يشاركونها هوية وطنية سابقة.

في ديترويت، حيث تقطن العائلة المهاجرة، تتعالى مشاعر الحنين، فتذرف الأم دموعاً غزيرة في يوم تأدية القسم لنيل الهوية الأمريكية، وفي ذلك الحزن فعل رافض وممانع لاستبدال الهوية الأم ـ العراقية ـ التي تنبثق منها الهوية الفرعية ـ المسيحية العراقية ـ بما تمتلكه من خصوصيات تميزها عن الهويات الأخرى. في حين يتحول اسم زينة إلى زانيا واسم اخيها يزن إلى جايزن؛ لتحقيق الاندماج بالوسط الجديد، وفي ذلك إشارة لاستبدال الهوية الثقافية والتخلي عن الانتماء الأصلي.

عندما حَمَلت زينة هوية أخرى، وبدأت تتصرف وفق ما تقتضيه، خَلق ذلك فاصلاً بينها وبين من كانت تشاركهم الوطن في السابق، حتى جدتها رحمة نفرت منها عندما اكتشفت أنها تعمل مترجمة مع الأمريكان، لكن ذلك هو ما أنتج الشجن والحزن والمرارة في داخلها؛ ولهذا فشلت محاولاتها، في النهاية، في أن تكون بهوية مزدوجة. في المقابل تعتز الجدة بانتمائها وهويتها، سواء كانت الوطنية أو الدينية، وترفض بشدّة تخلي الحفيدة عن هويتها الأولى، بل تَعُدُّ عملها مع جيش الاحتلال خيانة كبرى لوطنها الأصلي.

على لسان الجدة نكتشف، أيضاً، مدى الشتات الذي طال الأهل والأقارب من المسيحيين، حين تدعو لهم معددة الأسماء والأماكن التي هاجروا إليها في أقاصي الأرض،



وفي ذلك تمثيل واضح لتمزق الهوية التي كانت تجمعهم.

ثالثاً: طشاري (١٥) :

في رواية (طشاري) الرواية الأخيرة لإنعام كجه جي، يفقد اسكندر الإحساس بالانتماء للعائلة، فضلاً عن تلك الهوية الأكبر، التي ينتسب لها، فقد نشأ في بلد آخر ـ فرنسا ـ بعيداً عن الوطن الذي كان يجمع العائلة ـ العراق ـ الذي كانت الهوية تكتسب فيه حضورها الباذخ، فقد التبس عنده مفهوم الهوية، بسبب الهجرة والالتصاق بأجواء أخرى تقل فيها تلك الاحتكاكات والتهديدات التي تشحذ مشاعر الانتماء الكامنة. لكن هذا الشاب يعمد إلى تعويض افتراضي لمعالجة هذا التمزق الذي أصاب أفراد العائلة ـ الهوية ـ فينشئ مقبرة افتراضية يجمع فيها موتى الأقرباء الذين توزعنهم أقاصي الأرض، ويخصص لكل واحد منهم قبراً وشاهدة في موقع الكتروني يطلقه على شبكة الانترنت، وفي ذلك تمثيل لظاهرة الشتات والتمزق، ومحاولة متخيلة لإصلاح الوضع ولملمة الشمل من جديد ورأب الصدع الذي أصاب هذه الهوية، ولو من خلال عمل رمزي أو افتراضي أو سردي متخيل، بعدما صار أقرب إلى المستحيل في الواقع.



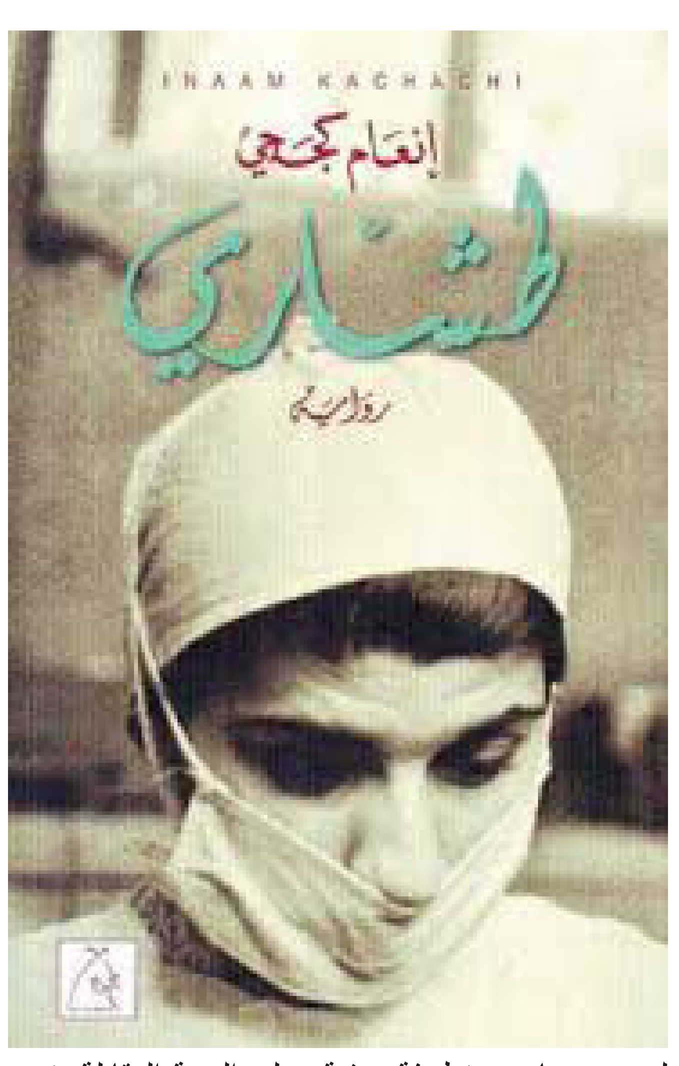

هذا الشتات والتشظي والتمزق الذي أصاب المكوّن الاجتماعي الحامل للهوية المسيحية في العراق، تسعى الرواية إلى تمثيله من خلال تقنيات عديدة ومتنوعة في مبناها الحكائي، وقبل ذلك تُصدّر له بعنوان يحمل هذا المحتوى.

تتخلل رواية طشّاري تمثيلات سردية لمفهوم الهوية العليا في إطار وطني أو إنساني، حيث كان يسود الصفاء والتعايش السلمي بين المكونات الاجتماعية والهويات المختلفة، فالدكتورة المسيحية وردّية التي ترجع أصولها إلى مدينة الموصل، وتسكن عائلتها في بغداد، تعمل عقوداً طويلة في استقبال المواليد الجدد من أبناء مدينة الديوانية ذات الصبغة المسلمة الشيعية. كما أنها تعمد إلى استخدام مرضعة لابنتها البكر من نساء هذه المدينة المسلمات. وتلجأ في شؤون كثيرة إلى العلوية شذر، والمنتسبة إلى أهل البيت، لما تمتلكه من نفوذ وتأثير كبير في نفوس السكان هناك. ومن خلال هذه الصور التي تجسد روح التعايش والألفة، توحي بما اعترى المجتمع، في السنوات الأخيرة، من شروخ كبيرة عمقت الفوارق بين الجماعات التي تنتمي إلى هويات مختلفة.

رابعاً: يا مريم (١٦) :

تأخذ الوقائع التي احتوتها رواية سنان أنطون (يا مريم) بعداً تثويرياً للأسئلة، بعد أن قام الروائي بتذويبها في سياقٍ حكائي متخيّل، كما ينوّه لذلك في خاتمة الرواية، واهمُ الوقائع التي ينحتها السرد في هذه الرواية هي حادثة الاقتحام الإرهابي لكنيسة سيدة النجاة في بغداد عام ٢٠١٠. تأتي هذه الجريمة في سياق عنفي، تتباين حياله وجهة النظر بين الشخصيتين الرئيستين في الرواية، يوسف الذي تجاوز الثمانين، ومها الفتاة الشابة، حيث يرى فيه يوسف نتاجاً لصراع سياسي، في حين ترى فيه مها استهدافاً طائفياً يسعى للقضاء على المسيحيين من خلال القتل أو التهجير.

رؤية الفتاة الشابة تدعو إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقات مع الآخر على أساس افتراض استهداف قائم وخطر قادم من جبهة المختلف دينياً وثقافياً، الذي يريد اجتثاث كل حَمَلة الهوية المسيحية، حتى أنها تتخذ منهج القطيعة عملياً، فتقوم بوضع سدادات في أذنيها لكي لا تفتح حواراً معه، بانتظار إنهاء الدراسة والهجرة. في المقابل يرى الرجل المسن أنه ليس ثمة استهداف على أساس اختلاف الهويات والثقافات والمعتقدات، بل هو نتاج



لوجود مجاميع متطرفة عنفية، على الجهة المقابلة، تريد إشاعة الرعب والقتل والخراب، في عموم البلد؛ لأسباب سياسية طائفية نفعية تآمرية، ولذلك يستمر في التواصل مع الآخر بشكل طبيعي.

تشهد الرواية استعادات متفرقة من حياة الساردَين، يوسف ومها. يوسف، ربما، هارباً من الحاضر الذي يراه «مفخخاً ومليئاً بالانفجارات والقتل والبشاعة». ومها لتبرر عزمها ورغبتها الملحّة لمغادرة «هذا الجحيم» ما إن تنهي دراستها في الجامعة. كما امتازت لغة الرواية بقربها الشديد من الفهم الشعبي، حتى أنها عمدت إلى توظيف المفردة الدارجة بكثرة، في حين جاء الحوار بالعراقية المحكيّة باللهجة الموصلية التي يستخدمها أبناء الديانة المسيحية.

خامساً: سهدوثا (١٧) :

تبرز شخصية الجدة في رواية (سهدوثا) لليلى قصراني، على أنها الشخصية المحرضة على التمسك بالهوية وارتباطاتها المكانية واللسانية والشعائرية، حيث تدعو



الأحفاد للاهتمام بلغتهم الأصلية، الآشورية، وشعائرهم الكنسية. وهي بذلك تجسد استيعاباً واضحاً لمسألة الهوية، وتغذي ذلك بحكايات مُستلة من خبايا الذاكرة العميقة. وانعكاساً لهذه الشخصية، أو امتداداً وظيفياً لها في النسيج الروائي، نلاحظ شخصية إبراهيم الذي هاجر إلى أمريكا تحت ضغوط ما قبل التغيير، ومن ثم يصاب بمرض الحنين إلى الوطن، فلم يستطع نسيان هويته السابقة. وهاتان الشخصيتان هما جزء من عائلة آشورية مسيحية كبيرة تتشظى شيئاً فشيئاً، يهاجر بعضها ويختفي الآخر في غضون السرد، في حين تلجأ إحدى شخصياتها إلى جبل «سهدوثا» المقدس، في إشارة إلى التمسك بالموروث، والعودة إلى الرمز الفاعل في صناعة الوعي بالهوية الدينية.

خاتمة:

من خلال قراءة هذه الروايات نلاحظ أن الشخصية الروائية المسيحية تتعامل مع الهوية والانتماء على مستويين بارزين، يتفاوت ظهورهما من نموذج إلى آخر:

الأول: تطفو عليه مشاعر الحنين والاشتياق، أو ما يعرف بالنوستالجيا، وكذلك السعي لتوثيق الوشائج بكل ما يمت للهوية المسيحية بصلة، كاستعادة الماضي والذكريات والوقائع التاريخية، وتقوية الارتباط بالرموز والإيقونات الدينية، والسعي للتواصل مع المنتمين لها، بل وحتى مع الأماكن والأشياء والأطعمة المرتبطة ـ بنحو ما ـ بتلك الهوية. وهذا النمط يتجلى في الشخصية المسنّة، أو الشخصية المهاجرة التي عاشت فترة كافية من الزمن في موطن الهوية الأم للوعي بها وبلوازمها، ما غذّى في داخلها مشاعر الانتماء وعزز صِلاته، التي ليس من السهل قطعها والتخلي عنها. وهنا يجب التأكيد أن هوية المسيحيين العراقيين تختلف في عناصر أساسية كثيرة عن الهوية المسيحية في البلدان الأخرى، ولذا نجد الشخصيات التي تحملها غالباً ما تعيش عزلة حتى في البلدان ذات الغالبية المسيحية.

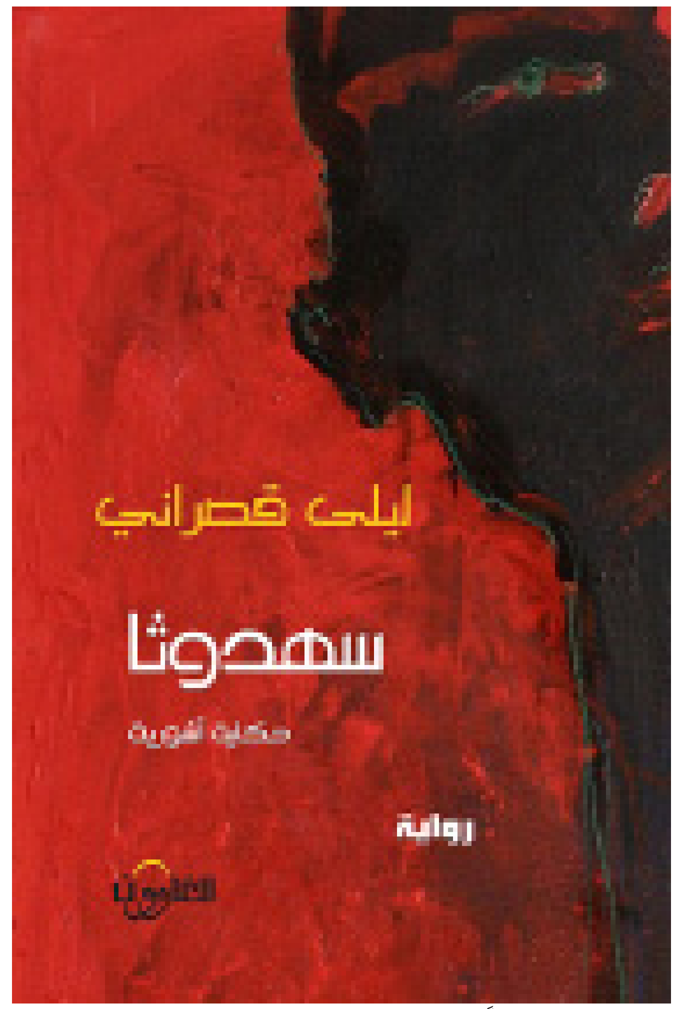
الثاني: نلاحظه لدى أبناء المهاجرين الذين نشؤوا في بلاد وبيئة أخرى، لا تغذي الشعور بالانتماء لهوية آبائهم، أو لدى الجيل الجديد الناقم على الحياة في الوطن والطامح للهرب وانتحال هوية أخرى توفر له الأمان والحياة الهانئة. تبعاً لذلك يواجهنا في جميع هذه الروايات موقفان: الأول: موقف يعتز بالهوية ويدفع إلى تقوية أواصر الأجيال القادمة بها، والثاني: موقف يحاول الانسلاخ من الهوية، ويرى أنها خلقت لزمان غير زمانه. فنجد في الروايات



شخصيات تجسّد هذين الموقفين، في (سواقي القلوب) نجد كاشانية خاتون وتقابلها ابنتها، وفي (الحفيدة الأمريكية) نجد الجدة تقابلها الحفيدة، وفي (طشاري) نجد الدكتورة وردية يقابلها اسكندر، وفي (يا مريم) نجد يوسف وتقابله مها، وفي سهدوثا نجد الجدة يقابلها بعض الأحفاد.

المحصلة النهائية لما ذكرناه من مستويات تمثيلية لخطاب الهوية في النماذج الروائية المذكورة، يمكن أن تمنحنا تصوراً عن المدى الذي وصل إليه تمزق الهويات وتعارضها، وكيف أسست هذه الروايات لعلاقتها الخاصة بالسياق التاريخي ووقائعه، والتدخلات السياسية لتحريكها، مؤكدة اشتغالها تحت سقف مقولات ما بعد حداثية، مستفيدة من هجنة اللغة وتطعيمها باليومي والدارج، للوصول إلى أقرب نقطة من الألفة مع المتلقي، كما لو أنها تريد التصريح بقناعتها ونظرتها إلى اللغة بوصفها من أبرز المكونات المؤثرة في صناعة الهوية، ومن أثراها وأكثرها عمقاً وخصباً في أداء هذه الوظيفة، التي اتفق أغلب المنظرين، ومن شتى المشارب، على أولويتها في تكوين الهوية. وقد بات ضرورياً ـ في أفق هذه النظرة ـ التخلي عن أبراج اللغة القومية، للنزول إلى مستوى اللغة المحلية، وتجسيداً لذلك تطالعنا مفردات كثيرة قد تكون غريبة حتى على بعض العراقيين، كونها مستلة من قاموس فئة معينة منهم، وهم المسيحيون العراقيون.

تبدو الهوية المسيحية في العراق، في إطارها العام، متصالحة مع الهويات الأخرى، وقريبة منها إلى حد



كبير، خصوصاً في تمثيلات واقع ما قبل التغيير، فهي ترتبط مع الآخر بوشائج عديدة كاللغة العربية والهوية الوطنية والمكان، وحتى علاقات اجتماعية وثيقة كأن تتكفل بتربية الأطفال المسيحيين وإرضاعهم امرأة مسلمة، فيصبح أبناؤها أخواناً لهم بسبب الرضاعة، بحسب النظرة الإسلامية، لكن تعرضها للعنف، وعدم امتلاكها القدرة على الدفاع عن نفسها؛ كونها أقلية، دفع اغلب أفرادها لاختيار الانزواء أو الهجرة خارج البلد، واللجوء إلى بلدان توفر لهم الأمن والاستقرار المعيشي، فصارت صفة الشتات لصيقة بهذه الهوية، وهذا ما يدعو للقول أن هوية مسيحيي العراق تتجه إلى الزوال من الوجود الحقيقي، ولم تبق إلا محاولات لبث الروح فيها افتراضياً أو سردياً.

من أجل ما تقدم يمكن النظر لخطاب الهويات الفرعية وبنياتها وأزماتها الداخلية، ومن بينها الهوية الخاصة بمسيحيي العراق، على أنها نتاج بارز لمرحلة ما بعد التغيير بكل إرثها الثقيل ووطأة واقعها وأحداثها المهولة، فضلاً عمّا شهدته هذه المرحلة من مؤثرات خارجية عديدة، سياسية واقتصادية وثقافية، فعلت فعلها في إعادة ترتيب الوعي الإبداعي العام بالقضايا الاجتماعية المختلفة، والوعي الروائي بها على وجه الخصوص.

الهوامش

١ـ شكري عزيز ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٨. (ص٢١).

٢ ـ سوشيولوجيا الثقافة والهوية، هارلمبس وهولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ٢٠١٠، صفحة (٩٧).

٣ ـ فاضل ثامر. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي. دار المدى. بيروت ٢٠٠٤. (ص٩).

٤ ـ رفيعة الطالعي. الدلالة في الخطاب الروائي النسوي بين الواقع والمتخيل ومشاركة القارئ في النص. مجلة نزوى. العدد (٣٨).

٥ ـ صالح هويدي. لعبة النص، مقاربات نقدية في الشعر والسرد. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة ٢٠٠٧. (ص٢٢٥).

٦ ـ محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٢٠١٢. (ص٧٦).

٧ ـ شكري عزيز ماضي. الرواية والانتفاضة، نحو أفق أدبي ونقدي جديد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ٢٠٠٥. (ص٩).

٨ ـ جورج لوكاش. دراسات في الواقعية. ترجمة د. نايف بلوز. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الثالثة ١٩٨٥. (ص٢٥).

٩ ـ حسين مروة. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مكتبة المعارف. بيروت ١٩٦٥. (ص١٠٥).

١٠ ـ جورج لوكاش. المصدر السابق. الصفحة نفسها.

ـ فانسون جوف. شعرية الرواية. ترجمة: لحسن أحمامة. دار التكوين. دمشق ٢٠١٢. (ص١٧٢).

١١ ـ المصدر السابق. الصفحة نفسها.

١٢ ـ فانسون جوف. المصدر السابق. (ص١٨٦).

١٣ ـ إنعام كجه جي. رواية صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ٢٠٠٥.

١٤ ـ إنعام كجه جي. رواية صادرة عن دار الجديد في بيروت، عام ٢٠٠٨.

١٥ ـ إنعام كجه جي. رواية صادرة عن دار الجديد في بيروت عام ٢٠١٣.

١٦ ـ سنان أنطون. رواية صادرة عن منشورات الجمل في بيروت عام ٢٠١٢.

١٧ ـ ليلى قصراني. رواية صادرة عن دار الغاوون للنشر في بيروت عام ٢٠١١.






سسيولوجيا الدولة المدنية محنة الثقافة وأسئلة الهوي

علي حسن الفواز

الطروحات السسيولوجيا الوظيفية تظل بمنأى عن بعض اشتغالات المنهج، إذ هي تسعى لتموضع في مقربات تلامس الظواهر الاجتماعية المتحولة، والتي باتت تفترض فحصا منهجيا، وإجرائيا يستعير أدوات المنهج، لكن من منظور تفاعلها مع الوقائع والمعطيات التي تتفاعل معها الذات الاجتماعية، بوصفها ذاتا وجودية، ومائزة عن غيرها في سياق التغايرات التي تطرحها الصراعات السياسية والاجتماعية والقرابية، فهذه الصراعات أسهمت إلى حد كبير في تغيير المنظور المنهجي للظواهر، لاسيما وان السسيولوجيا لم يعد علما يتقصى دراسة الشخصية والجماعة حسب، بل بات قريبا من تمظهرات الواقع، ومنها ظواهر الدولة والحزب والكتلة، وصولا الى مقاربات البنيات الجامعة في هذا السياق، وهو ما يتطلب اليوم مقاربات سسيوثقافية تكشف عن المقاربات الثقافية والسياسية، وباتجاه التعاطي مع العقد التي يطرحها الصراع الهوياتي والجماعي في الحياة العراقية الجديدة...




فهل ان هذه الصراعات هي اجتماعية خالصة؟ وهل أنَّ أزمة التناشز الاجتماعي الذي تحدث عند الدكتور علي الوردي هو أساس عميق لهذا الصراع؟ وهل تفجر محنة الهويات الفرعية الطائفية والعرقية والدينية كان تعبيرا على هشاشة التعايش الاجتماعي في المجتمع؟ وهل أن فكرة الدولة هي محاولة تعويضية للسيطرة على التناقضات والصراعات بين الجماعات؟ هذه الأسئلة ستكون مثارا لجدل واسع، وللمزيد من الاسئلة التي تمس البنيات الاجتماعية الصغرى، والكبرى، وتمس كذلك التموضعات السياسية والحزبية والهوياتية بوصفها تعبيرا عن انشطار هذه البنيات..

إزاء هذا المعطى سيبدو إن الكثير من تلك الأسئلة العالقة، ستقترب من المولدات الباعثة على صناعة الصراع، ومنها مايتعلق بمفاهيم السيطرة والإخضاع، والتملك للثروة والقوة، وهو مايعني في جوهره الصراع على المصادر، بما فيها المصادر الطبيعية كالثروات والجماعات، ومنها يتعلق بالسيطرة على المولدات الثقافية، وإعادة توجيهها او اخضاعها لصالح فعل الهيمنة، ومنها البنيات الثقافية والهوياتية والقرابات وغيرها.. واحسب ان الشكل الظاهر لهذه الأزمة يبدأ من أزمة الثقافي والسياسي، فهذه الأزمة ستظل قائمة، وان قيمومتها تلك هي التعبير الإشكالي عن فقدان النسق ألاستعمالي للمفاهيم، والى تداول سياقاتها الثقافية والعلمية، فضلا عن ما تهجس به للتعبير عن ازمة توصيف الدولة المدنية، وأزمة تعميق الحريات وقيم المواطنة والحقوق والهويات ضمن سياق بنية هذه الدولة.

فماهي آفاق سيرورة الدولة المدنية في ظل تمظهرات الكثير من الصراعات العميقة التي تبرز فيها مظاهر الهيمنة، والنزوع إلى مركزة الجماعات؟ وماهي الكيفيات التي يمكن تبنيها للتعاطي مع القوى الجديدة في الواقع، ومع تعقيدات ما بات ماتواجهه من صراع وأزمات لها العديد من الأجندات الداخلية والخارجية؟ وكيف يمكن اعادة فحص ظواهر السياسي والثقافي بوصفها معطيات مدنية، خارج ما كان محتشدا في أزمة تاريخنا السياسي وأنماط موجهاته العميقة الداخلية والإقليمية؟ وهل يمكن أن يدرك السياسيون والتشريعيون والتنفيذيون خطورة اللحظة العراقية الراهنة والعمل على مواجهة أزمتها الحقوقية والتوصيفية بمصدات مقترحة من التشريعات والقوانين التي تعطي قوة افتراضية للهوية المدنية للدولة، وحمائية لمكوناتها الاثنية والطائفية وحتى الثقافية من هيمنة الواجهات والعناوين السياسية والأمنية والاجتماعية العابرة للدولة والمواطنة والهوية.

هذه الأسئلة الجوهرية تثير أسئلة أكثر عمقا عن الآليات والكيفيات التي يمكن من خلالها ان نعيد قراءة(محنة الدولة المدنية) في تاريخ السلطة/الحاكمية في تاريخ العراق السياسي، وازمة منظوماتها ومؤسساتها الغائبة والمغيبة وضعف دورها في مواجهة موروثات المراكز الانقلابية والثورية التي أنتجت لنا طوال أكثر من خمسين عاما بيئات سياسية للطغيان والاستبداد والدكتاتوريات.

إن تشوهات هذه البيئة، تعني أساسا تشوهات البناء المؤسسي الكافل لفكرة الدولة، مثلما تعني تشوهاتها اختلال ادوار القوى الفاعلة العضوية، بما فيها القوى المثقفة، في مواجهة الأزمة الوجودية للسلطة الحاكمة، باتجاه العمل على تأمين مصادر ضدية وإجرائية لاجتراح أفكار وتصورات عن مشروع الدولة المدنية، ورسم ادوار اكثر فاعلية لقواها الجديدة بعيدا عن تاريخ ماتمركز في رواسب السرديات السياسية والدينية الشعبوية، والتي لعبت دورا في تشويه فكرة الدولة المدنية واتهامها بشتى التهم، وفرض الكثير من القيود على فكرة الحداثة والثورة، والتي اقصت ظل مهيمناتها الكثير من الفاعليات السياسية والثقافية، وتغريب قواها المثقفة تحت يافطات الجماعة، والتكفير والخروج عن الملة، أي عزلها عن لحظتها التاريخية المواجهة ل(تابو) السلطة الانقلابية والعصابية وقوة ملكيتها الافتراضية للرأي العام والحسبة والعنف والرقابة والفقه الرسمي!.

هذه التوصيفات القرينة لازمة الدولة اقترنت أيضا بأزمة وعطالة المؤسسات الثقافية وأزمة في الدولة التقليدية، فضلا عن عزلة المثقف عن سياقها ووظائفها، إذ تحولت هذه المؤسسات إلى أجهزة تابعة، وتحول المثقف الى نموذج للموظف التابع.

ومن هنا بدت أزمة العلاقة بين توصيف الدولة كظاهرة مفارقة، وأزمة القوى الاجتماعية المحكومة بضواغط ومهيمنات اللادولة، إذ بات البحث عن مواجهات مضادة هو السيرورة المضادة التي لا تعيد إنتاج تاريخ الأزمات بقدر ما تعني العمل على تعزيز قيم النضال الاجتماعي والإنساني باتجاه استقطاب المزيد من الفاعليات الثقافية المغايرة بمستوياتها المتعددة إلى مواجهة حقيقية للنسق المهيمن الذي كانت تصنعه السلطات دائما، اذ ان الحديث عن الدولة المدنية في هذا السياق يعني



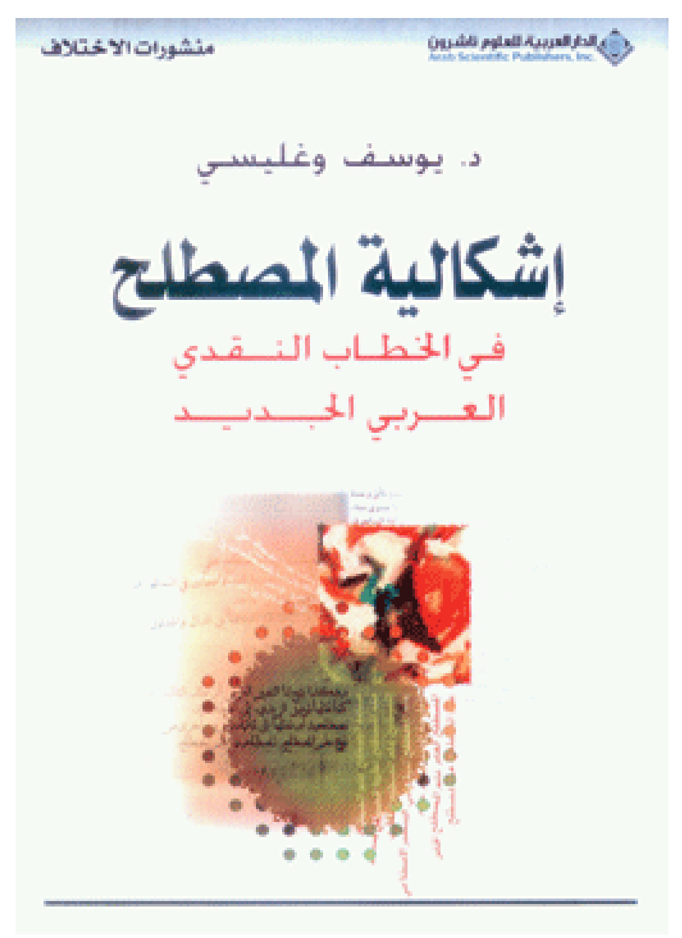

الحديث دولة المواطنة، ومفهوم المواطنة رغم مدينيته كتوصيف ثقافي، إلا انه في الجوهر توصيف حقوقي يقوم على أساس العقد الاجتماعي بين المواطن والدولة، وبما يكفل للمواطن حقوقه وواجباته، وبما يكفل للدولة شرعيتها وهويتها، لكن قيم الدولة المدنية، وقيم المواطنة الحقوقية تفترض بالأساس وجود البيئة الثقافية الفاعلة التي تقوم على أساس وعي هذه المعطيات والحقوق، فضلا عن البيئة الثقافية والتعليمية والقضائية التي تكفل نمو فاعلية الدولة المدنية في السياق الاجتماعي والسياسي وتحميها.

الدولة المدنية والمفاهيم..

صناعة المجال الحقيقي لبنية الدولة تعني أيضا صناعة المفاهيم، ووجود الاستعداد لتعزيز فاعلية وعي هذه المفاهيم في سياق صناعة المواقف، وصناعة الوظائف، وبالتالي الانطلاق لصناعة العلاقات(علاقة الإنسان بالمكان، علاقة المثقف/المواطن بالسلطة، علاقة النص الثقافي بالنص السياسي/الإيديولوجي والنص الديني)

واحسب إن أزمة وعي الدولة المدنية عبر تاريخ أزمتها مع المركز السلطوي تقوم أيضا على الكثير من تداعيات هذا التشوه العلاقاتي، إذ أن تاريخنا خال من معطى ظاهرة هذه الدولة، وكذلك ظاهرة المثقف المدني، وان مانتداوله فقط هو نموذج افتراضي للمثقف المعارض في نموذجه الاحتجاجي، المتمرد، صانع التأويل، صانع الشفرات غير الطيّع للإفهام، المطلق العنان خارج قيد النص والحكم، وهذا النموذج في وجه من وجوهه نموذج هروبي وغير فاعل، فضلا عن كونه نموذجا من السهل مراقبته واصطياده وتحديد دوره، كما ان السلطة في تاريخنا المعاصر عمدت أيضا إلى تشويه قيم الهوية للدولة المدنية، إذ تعني الدولة في سياقها بان جزء من سلطة ولي الأمر(بحكم تواتر المهيمنات، وهي تعني في هذا، إنها المجال الوحيد الذي ينتج النص والعنف والمعنى والدلالة، مثلما هي المسؤولة بالفرض على صناعة(الفضاء/التقارب في المكان والعلاقات الانثربولوجية ضمنه والتي تؤمنها تقاليد الثقافة العربية الإسلامية التي من صميمها الاحتفاء).

هذه التقاليد صنعت واقعا ومجالا لنشوء دولة عائمة قابلة للانقلاب على بنيتها الهشة التي يحكمها مركز عصابي أو عسكري، إذ غابت ملامحها، وتحولت المظاهر المواطنة فيها إلى علائق عائمة هي الأخرى محكومة بالولاء والخضوع، مثلما صنعت لنا بالمقابل نماذج من المثقفين الذين يعيشون غلو العصاب الإيديولوجي



والسياسي، والبعض منهم يعيش أزمة الانتماء وأزمة الاغتراب الداخلي، ومنهم من وجد نفسه الأقرب إلى الفقهاء، والأقرب إلى صانعي الدرس التعليمي في الثقافة، فضلا عن الدور القصدي للسلطة في تحجيم المؤسسة الأكاديمية وتعطيل دورها العضوي في تنمية افاق التعليم الاختصاصي، وإيجاد الفضاءات الثقافية التي تشرعن لقوة الوعي ومشروطيته الإنسانية، وكذلك السيطرة القامعة على وسائل الإعلام وتحجيم حرية الرأي والتعبير ومع أي تداول حر للمعلومات او تيسير سبل آمنة للحصول عليها..

غياب أفق الدولة المدنية، وتنامي ظاهرة السلطة، أسهم في شيوع ثقافات الإخضاع والإخضاع المقابل، بما فيه استعادة مظاهر إخضاع العصبيات، إذ باتت هذه المظاهر هي القوة السرية الموجهة للعديد من الفعاليات السياسية والثقافية، حتى تبدت شفرات هذه القوة عبر تنامي ظاهرة مثقف السلطة.

هذا النموذج تحول إلى المثال المعبّر عن نزعة ابتكار(المجال الملفق)الذي لا يصنع زمنا للإنتاج الثقافي في تراكم الأفعال الاجتماعية وشبكاتها في الواقع والمجتمع

وتراكم الخبرات، مثلما لا يصنع مؤسسات فاعلة ومستقلة للحماية الثقافية، لان الإنتاج الثقافي سيكون هنا محدود الاستعمال أولا، وخاضعا إلى نوع من التهييج النفسي والإيديولوجي ثانيا، وبالتالي فانه يفقد جنوسته في حفظ النوع الثقافي الذي تحرص الأمم على تمثله، وعلى صناعة المتاحف الكبيرة له.

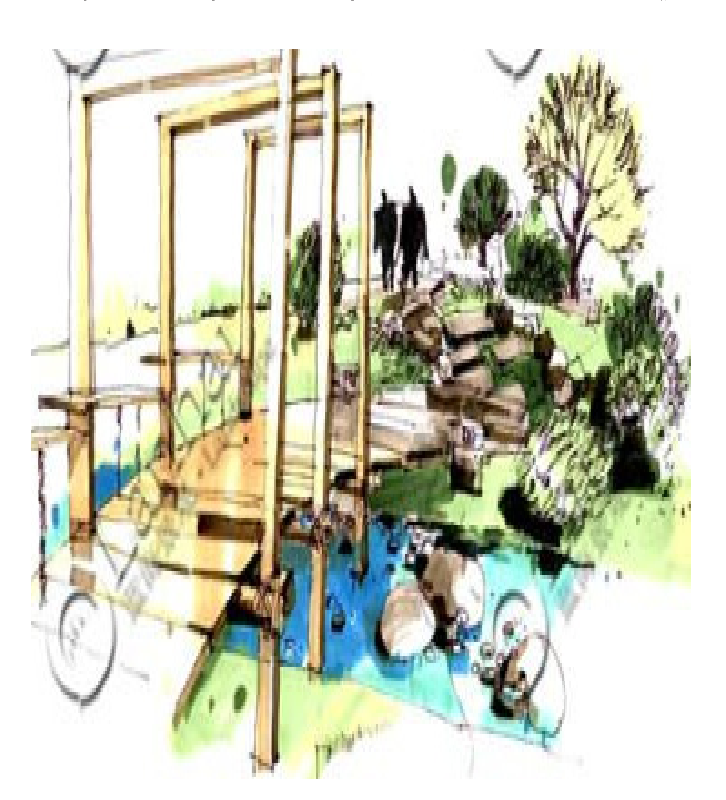
إزاء كل هذا، وإزاء كل المعطيات الصادمة والعنيفة التي اعتورت المجال العراقي الجديد في مرحلة مابعد التغيير العاصف الذي حدث في العراق عام ٢٠٠٣ تبدو الحاجة إلى التوّسع في دائرة إنتاج الفعل الثقافي(الإعلامي والمعرفي والمعلوماتي) أمرا ضروريا باتجاه إعادة تأهيل الكثير من جوانب واقعنا وأدائنا ومناهجنا والتي تعرضت طوال عقود الى سلسلة من التخريبات من مؤسسات غير ثقافية(عسكرية، إيديولوجية، قبلية، قوى احتلال خارجي) مثلما هو السعي بالمقابل إلى صناعة مؤسسات ثقافية مدنية تؤمّن المقدمات الحقيقية للدولة المدنية، إذ تضع هذه الدولة شرط تأسيسها بمواجهة الأثر القديم للسلطة الشمولية القديمة وأنماط مظاهرها القهرية على الإنسان والمجتمع والفكر والمدرسة والمؤسسات العلمية المدنية والأكاديمية والحقوقية والتعليمية.

إن ظاهرة السلطة المركزية في العراق السياسي تملك وراثة طبيعية لازمات الماضي وكل التشوهات التي ارتبطت بغياب الظاهرة المدنية، وبافتراض الاستعادة القصدية لمحنة التاريخ والتي تفترض مصدات ثقافية فاعلة، إذ تكون الثقافة في هذا السياق هي مجموع المرايا التي تتبدى فيها هذه المورّثات، مثلما هي محصلة ما يملكه الإنسان من قيم مادية وروحية وطرائق ناجعة في المعيش والاندماج الفاعل مع ماينتجه المجتمع من أفكار وعادات.

والعلاقة بين السلطة والثقافة تظل خاضعة لسياقات التطور داخل المجتمع، وطبيعة السلطة باعتبارها الطرف المهيمن، والطرف الذي يملك مصادر القوة والمال. ولاشك إن أي انحياز باتجاه شرعنة الفعل الثقافي والسعي إلى فك اشتباكه مع السلطة وشروطها ورقابتها لاينسجم مع فكر السلطة القديمة التي وضعت الثقافة في سياق ادلجتها وأنماط خطابها ونظامها، وبالتالي جعلتها ذات مسارات محددة ومحدودة، وبعيدة عن شرط الفاعلية العلمية والأكاديمية والاندماج مع العالم الحضاري والإنساني والتطلع إلى أي طموح يسعى لاستقلال هذه المؤسسات، فضلا عن تنشيطها لإدامة دورها في إنتاج المزيد من المعارف وتنمية الوعي والإحساس بقيم الجمال والإبداع، إذ أن هذه السلطة قد قسرت مفاهيم الثقافة والمعرفة والحرية والتعايش المشترك والإيمان بالتعدد والاختلاف في ضوء شروط نظرية الحاكمية الواحدة التي لا تؤمن بهذه المفاهيم ،بل انها اجتهدت في وضع السياقات والقرارات التي تضعها في خدمة مصالحها وأهدافها وتوجهاتها ..

ومن هنا نجد أن البحث عن إيجاد معادلات جديدة ومتجاوزة وعابرة للازمات لمفاهيم السلطة والثقافة، هي الاساس في تشكيل الفضاءات(المجالات) التي من شأنها ان تتخلص من عقدة السلطة القديمة، باتجاه العمل على حماية الدولة الجديدة، وفي تفعيل دور الثقافة كمؤسسات وليست كافراد، لان هذه المؤسسات ستكون أكثر انتظاما وتأثيرا في إنتاج الرأي العام الثقافي والمعارف والقيم المادية والروحية، فضلا عن دورها في إعادة تأهيل السلطة ذاتها وتخليصها من أمراضها القديمة بدءا من وهم سطوة الأمن الغاشم والرقابة غير الواعية وانتهاء بالعشوائية التي تضع السلطة بمستوى الشرطي القديم الذي يراقب ويحبس ويظلم ويشكّ، لا يؤمن بحرية الآخر وحقوقه، وخصوصيته، مثلما لا يؤمن بقيم العدل والحق والشراكة والتعاون ..

إعادة إنتاج السلطة كمفهوم وإجراء أصبح من الضرورات اللازمة في هذه المرحلة المعقدة من حياة مشروع الدولة العراقية وعوامل تنميتها، اذ انه يجعلنا عند لحظة تاريخية، هي لحظة التحول باتجاه(الدولة/الأمة) وباتجاه(دولة





في الثقافات والخطاب عن حرب الثقافات
حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة

عبدالرزاق الدواي

الإنسان/المواطن) والتي يمكن ان نؤسس من خلالها لمرحلة جديدة، مرحلة تعطي لهذا الإنسان شرطه بالوجود المادي والمعنوي، مثلما تستوعب القيم المفهومية والإجرائية للحضارة كمجموعة وظائف وممارسات وسلوكيات ومواقف، فضلا عن استيعابها لتوجهات العلم و التخطيط والبرمجة في أن تكون ذات بعد إنساني تهدف للتنمية والرفاه والوفرة وصناعة السياقات التي تؤكد أهمية فكرة بناء الدولة الحضارية المدنية التي تؤمن بالمواطنة وحقوق الجميع والتعايش السلمي، واليقين بان الصناعة الثقافية ستكون هي الجسر الحقيقي الموصل لهذه الحضارة ودورها الفاعل في تعميق البنيات التي تشرعن المعرفة والتعليم الأساسي والتعليم الأكاديمي والاختصاصي، وبما يعطي للإنسان العراقي قيمته الأخلاقية والمادية التي تدفعه للمشاركة الجادة في عمليات التنمية الخلاقة والتي لا يمكن أن تقوم دون إيمان وتخطيط ودعم وبرمجة صناعة الدولة ودون فعل الثقافة كمصدر حيوي لإنتاج القيم والعلوم والآداب والمعلومات والفنون وكل ما يدخل في مجال بناء الإنسان الجديد ..

١ /اشكالية المصطلح النقدي/د.يوسف وغليسي/الدار العربية للعلوم ناشرون/بيروت ٢٠٠٨

يشكل الكتاب مقاربة تحليلية ونقدية لإشكالية الثقافة في الفكر المعاصر والمفاهيم المتفرغة عنها ،




عبد الرزاق الدواي

في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات

حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة





الحديثة المنشأ تعني مفاهيم معيّنة بالذات مثل: الهوية الثقافية، المثاقفة، الهيمنة الثقافية، الصراع والحوار بين الثقافات، تصور جديد لإشكالية الثقافة»، الثاني «الخطاب بشأن «حرب الثقافات» في الفكر الغربي المعاصر»، الثالث «في أخلاقيات الحوار...», الفصل الرابع «صدام الحضارات وحوارها..», والفصل الخامس «في الهوية والعولمة الثقافية».

اخترنا مقاربة مهمة من الفصل الخامس بعنوان «عن الهوية والعولمة الثقافية في زمن الفضائيات».

صحيح أن العولمة بصفة عامة، والعولمة الثقافية بصفة خاصة، تبدو في أعين بعض المفكرين والمثقفين العرب المعاصرين، وكأنها اذا ما أحسن فهمها واستغلالها، تمنح فرصاً استثنائية، يمكن أن تخرج بالمجتمعات الغربية من دوامة الاستبداد والتخلف، وتفتح أمامها آفاقاً رحبة للاستفادة من امكانات غير مسبوقة، ولممارسة حريات جديدة. بيد أن الأمر غير ذلك في أعين كثيرين من مفكرينا الذين درسوا الظاهرة، ورصدوا انعكاساتها السلبية على الأقطار العربية والإسلامية وعلى كثير من دول العالم. هؤلاء لا يترددون في وصف العولمة الثقافية باعتبارها الثقافة الغربية الظافرة، بمختلف مكوناتها وروافدها، وخاصة الرافد الأميركي منها؛ وهي تسعى الى فرض اختياراتها ومرجعياتها القيمية على سائر الثقافات الانسانية الأخرى، بل وتساهم في تفكيكها وإعادة تشكيلها على نحو هجين، وكأنها مظاهر صارخة لهيمنة قوى عظمى تتحكم اليوم في مصادر الثروات، وفي مراكز تأويل القانون والحق والقيم؛ وكأنها استعمار جديد، لطيف وناعم، وهو يستهدف العقول والضمائر بالايحاء والإغراء؛ استعمار لم يعد يفرض على الشعوب الأخرى من خلال عولمة ثقافته، ضرورة محاكاته في نموذجه فحسب، بل أضحى يعطي لنفسه الحق في تحديد كيفية هذه المحاكاة أيضاً. وقد سبق أن ذكرنا في تذييل ملحق بمطلع هذا الفصل عيّنة ممثلة لهذين الموقفين المتميزين.

والحق أن «العولمة الثقافية» التي رأينا أن من خصائصها البارزة سعيها المستمر الى تحقيق أكبر قدر ممكن من التنميط والتجانس الثقافي على الصعيد العالمي، قد تأتي في بعض الأحيان بعكس ما هو مُتوقّع منها. ذلك لأن الثورة الهائلة المصاحبة لها، والمتمثلة بصفة خاصة في التقدم الهائل الذي تشهده باستمرار ميادين تكنولوجيات الأقمار الاصطناعية والفضائيات، من الممكن أن تساهم أيضاً، ربما عن طريق غير مباشر ومن دون قصد، في لم شتات بعض القوميات التي يتشكل منها العالم اليوم. بل إنها قد تساعد على إعادة إحياء الروابط التاريخية والثقافية التي انفصمت في ما بينها بسبب الدسائس والأطماع ورواسب العهد الاستعماري، ومن ثم ربما تبعث الروح في هوياتها الثقافية الوطنية وتعززها. ونحن نرجح أن هذه الواقعة تنطبق بالفعل على التأثيرات الكبيرة التي أحدثتها الفضائيات في العالم العربي في زمن العولمة.

بخصوص هذه المسألة نعرض لرأي لاحظنا أنه يتبلور حالياً في أوساط معظم المهتمين والباحثين في مجال الاتصال السمعي البصري العربي الفضائي. مفاد هذا الرأي أن عصر البث الفضائي، الذي دخله العرب مرسلين ومستقبلين خلال مدة زمنية لا تكاد تتجاوز عقداً من الزمن، قد ساهم في دفع المجتمعات العربية والإسلامية الى الإقبال المنقطع النظير على مشاهدة الفضائيات العربية الحديثة العهد بالانطلاق. وربما ذلك لأنها كانت الأقرب إليها لغوياً وثقافياً، وكذلك لأنها تتجاوب مع كثير من طموحاتها السياسية والثقافية على المستوى الوطني



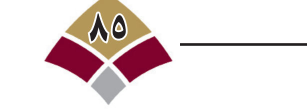



فاطمة المرنيسي

والقومي والانساني.
وتتضح لنا هذه الفكرة أكثر عندما نتفحص بعض الدراسات التي أجريت في الأعوام الأخيرة بشأن هذا الموضوع، حيث نجد أنها تكاد كلها تؤكد أن الفضائيات العربية الجديدة غدت تحتل مكان الصدارة في اهتمامات المواطنين العاديين، وكذلك لدى النخب العربية السياسية والثقافية، التي يبدو أن اهتمامها بالقنوات التلفزيونية الأجنبية كمصدر للأخبار والتفاعل مع العلالم، قد تضاءل بشكل ملحوظ عما كان عليه من قبل. وفضلاً عن ذلك، لا يمكن نكران أن الفضائيات العربية الجديدة ساهمت بفعالية كبيرة في إذكاء جذوة صحوة ربيع الثورات العربية الجديدة التي نشهدها حالياً باعتزاز، وفي تعميق الشعور بالانتماء الثقافي القومي لدى المهاجرين العرب في مختلف بقاع العالم.
على سبيل المثال، يمكن التذكير هنا بمقال نشرته الباحثة المغربية فاطمة المرنيسي قبل ثمانية أعوام في إحدى كبريات المجلات الأميركية المتخصصة. وقد تناولت فيه موضوع الدور الذي تقوم به الفضائيات العربية في العالم العربي. ومن الأفكار البارزة التي وردت في هذا المقال أن الظاهرة التي نتحدث عنها تعدّ بحقّ حدثاً غير مسبوق في تاريخ المشهد الإعلامي العربي الرسمي السائد، الذي طاول زمن خضوعه للرتابة والرقابة والاجترار وهيمنة الرأي الواحد؛ لقد أحدثت فيه وفي نمط الحياة التقليدية تأثيرات كبيرة.
وفي نظر الباحثة المرنيسي إن الظاهرة المذكورة تحوّلت، في فترة وجيزة نسبياً، الى أداة فعّالة لاختراق هيمنة الإعلام الرسمي وحصاره في المجتمعات العربية الإسلامية وتكسير احتكاره. وكانت تأثيراتها الاجتماعية والثقافية بمنزلة مقدمات مفيدة للتربية على حرية الرأي والتعبير والحوار والنقد. كما أنها فتحت الأعين على الدور المهم الذي يمكن أن تقوم به مؤسسات المجتمع المدني في المجتمعات العربية، يمكن اعتبار هذه العناصر الإيجابية مداخل ضرورية للتعريف الواسع بأفكار الحقوق والحريات والديمقراطية في البيئة العربية، وبالتالي للتربية على حقوق المواطنة. وخلصت الباحثة في مقالها الى تأكيد حقيقة أن الملايين من العرب والمسلمين الذي يقبلون اليوم بكثافة على مشاهدة الفضائيات العربية لانهم يجدون فيها بالفعل ما يفتقدونه تماماً في قنواتهم التلفزيونية الرسمية.
إنه لأمر بيّن اليوم أن بعض الفضائيات العربية الرائدة، قد ساهمت خلال العقد الأخير من القرن العشرين وفي هذه الطلائع الأولى من القرن الواحد والعشرين، في توحيد إيقاع نبض الشارع العربي وجدانياً وسياسياً، وكذلك في رفع درجة وعيه بأخطار سياسات الهيمنة الثقافية والاعلامية الغربية في أشكالها الجديدة. كما عمّقت اهتمامه بقضايا العالم العربي الأساسية ووسعته في مجالات استكمال التحرر، وفي ميادين التنمية والسياسة والثقافة وحقوق الإنسان.

قلق

ويبدو أن الدور الذي أصبحت الفضائيات العربية تقوم به على امتداد العالم العربي يتنامى باستمرار، وهو ما يجعل هذه الظاهرة تصبح عامل قلق وازعاج بالنسبة الى مهندسي العولمة الثقافية وقوى الهيمنة الإعلامية الغربية. وبالفعل، فإنها ما لبثت أن استرعت أنظار الباحثين الغربيين واهتمامهم، وجعلتهم يسارعون الى رصدها وتحليل تأثيراتها وأبعادها على المجتمعات العربية، وهي أبعاد بات من باب المحقق أنها لا تسير دائماً في اتجاه المصالح الغربية في المنطقة. ولعل خير سند لما نقول ما كتب ولا يزال يكتب عن الموضوع حتى الآن في أشهر المنابر الإعلامية والسياسية في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية.
بيد أن لهذه الصورة الإيجابية المشرقة لظاهرة انتشار الفضائيات في العالم العربي وجهاً آخر ينبغي عدم تجاهله

ولا إغفاله. ذلك لأن ما يمكن تسميته بالصحوة العربية الجديدة، التي ساهمت تلك الفضائيات في نشأتها بفعالية وقسط وافر، لم تأت للأسف بمفردها، كما لم تكن وحدها الثمار المقطوفة من عصر البث الفضائي العربي في زمن العولمة الثقافية؛ فإلى جانبها يلاحظ أن كثيراً من أجهزة الاعلام العربي الرسمي، رغم تلبسها بحلل العهد الإعلامي الجديد، قد استمرت في ممارسة عاداتها القديمة في التبشير بالرأي الواحد، بل وفي فرضه أحياناً. ومن جهة ثانية غزت المجتمعات العربية ظواهر أخرى سلبية يمكن تصنيفها في خانة الاستلاب والتغريب الثقافي.

بخصوص المسألة الأولى، لا نبتدع جديداً عندما نعيد الى الذاكرة انه رغم استعمال كثير من الفضائيات العربية الجديدة لأحدث التكنولوجيات في ميدان الاتصال السمعي البصري الفضائي، فإن خطها الإعلامي لم يتغير كثيراً من حيث المضامين، عن النهج التقليدي الذي كان متَّبعا في العهد السابق، إلا في حالات نادرة جداً. ويبدو أن قناعة الملاحظين في هذا المجال تتقوى يوماً بعد يوم، بأن زمن الفضائيات المفتوحة الذي يتيح إمكانات افتراضية كثيرة للتحرر من الآلة الإعلامية الرسمية وللتفتح عن الأفكار الجديدة، لم يحل دون استمرار تلك الآلة في حصر اهتمام الإعلام في أخبار الحاكمين، وبالتالي في غض الطرف ما أمكن، عن الحياة الواقعية اليومية للمواطنين وانشغالاتهم وتطلعاتهم. وتعمل على التركيز في إنتاج وترويج خطابات سياسية فضفاضة ومنمقة، ومواصلة تدجين شعوبها وإلزامها بوجهة نظرها ذات البعد الواحد، وبالتالي إقصاء الآراء الأخرى المخالفة وتهميشها.

ولعل المستجد الأغرب في الممارسة الحالية لبعض تلك الأجهزة هو أنها أصبحت تساهم جهاراً في نشر خطاب يناهض ضمناً القيم العربية والإسلامية النبيلة المتوارثة عبر الأجيال، كقيم التشبث بالهوية الثقافية والدفاع عنها، والحق في المقاومة والذود عن الأوطان، وواجب التضامن القومي ونصرة الضعفاء، ولا نخال ذلك منها إلا سعياً خجولاً، وراء تبرئة الذمة أمام أقطاب العولمة، من شبهة شبح «الإرهاب» الذي بات في أعين هؤلاء لصيقاً بتلك القيم وبحامليه.

العولمة الثقافية :

حاصل القول، إن في طليعة الأحداث الكبرى التي باتت تحرك عالمنا المعاصر ظاهرة العولمة الثقافية بالتأكيد. ومن شأن هذه الظاهرة أن تخلق في جميع أنحاء المعمور أوضاعاً وعلاقات ثقافية غير متكافئة يغلب عليها طابع التبعية والهيمنة. إن كثيراً من مكونات هذه الظاهرة، ومنها الفضائيات، عربية كانت أو غربية، وكذلك عوالم الانترنت الافتراضية، قد اجتاحت معظم المجتمعات العربية. وكانت لها في أغلب الأحيان انعكاسات ثقافية واجتماعية مفيدة لأنها تسير في اتجاه التفتح والتوعية بالحقوق وبالمضامين الانسانية الإيجابية للحداثة، وبأهمية التعرف على الثقافات المغايرة ومحاورتها .ولكنها استطاعت من ناحية أخرى أن تجذب إليها قلوب السواد الأعظم من الأجيال الشابة في العالم العربي أكثر من غيرها. وكان وقع إغراءاتها ومؤثراته قوياً على تلك الفئات الى حد أن قسماً مهماً منها هام بالتحليق خارج فضاء القيم والتقاليد، وانجذب نحو المثير والشاذ في الحياة الغربية المعاصرة، وتباهى بمحاكاة النموذج الثقافي الغربي المعولم، سواء تعلّق الأمر بأساليب السلوك والتفكير أو بعادات الملبس والاستهلاك. فكان ذلك بمنزلة بوابة مفتوحة لاستشراء مظاهر التغريب الثقافي وسلوك اللامبالاة، ناهيك عن التعصب والتطرف المفضي أحياناً الى ظهور بوادر التشكيل في الهوية الثقافية الوطنية.

هل ينبغي الاكتفاء بإلقاء اللوم على العولمة وثقافتها المنتشرة بصفة خاصة عن طريق الانترنت والفضائيات، وتحميلها مسؤولية ما يحدث في المجتمعات العربية، وفي أوساط الشباب العربي من غزو ثقافي نوعي كثيف، أم إن الأمر يتطلب دراسة الظاهرة موضوعياً والبحث عن بدائل وقائية قد تساهم في التخفيف من وطأتها وتحويل بعض مكوناتها الى عناصر إيجابية؟ هل يجب مواصلة التفكير والتصرف وكأن جميع التهديدات المحدقة بهويتنا الثقافية آتية فقط من العولمة الثقافية، ومن اتساع دائرة التثاقف والتفاعل مع الثقافات الأخرى، وليس أيضاً من عوامل داخلية أخرى من بينها عدم وجود سياسات ثقافية وطنية فعالة وطموحة لدينا؟ إننا رغم ما أتينا على ذكره من مآخذ وانتقادات في حق العولمة الثقافة، ما زلنا نعتقد بأنها بالنسبة الى الشعوب العربية والاسلامية لا تخلو من جوانب وعناصر إيجابية تدفع الى الوعي واليقظة والمقارنة، والتعود على ممارسة النقد والمراجعة والتغيير.

لا نظن أن مناهضة العولمة ومقاومة تأثيراتها وانعكاساتها وهيمنتها الثقافية، تعني بالنسبة إلى الغالبية من المفكرين والمثقفين في العالمين العربي والإسلامي، رفض الحداثة ومكوناتها من عقلانية وتنوير وعلم وديمقراطية وحقوق

الإنسان جملة وتفصيلاً، كما يذهب الى ذلك بعض المنظرين الغربيين الجدد لهذه الظاهرة. ورأينا أن الغالبية من مثقفينا ومفكرينا تعي أن المقاومة السليمة والمجدية للعولمة، هي تلك التي تعتمد على القيم الانسانية للحداثة ذاتها، وتقبل بها وتساهم في تطويرها لتكون حداثة عالمية بالفعل وذات وجه انساني حقاً. وهؤلاء لا يختلفون كثيراً، بحسب رأينا، إلا في ما ندر، في مسألة لزوم الفصل بين المكتسبات والقيم الإنسانية للحداثة، التي يتوجّب على البلدان العربية الاستفادة منها من أجل التحديث والتنمية الاقتصادية والتطور الاجتماعي، هذا من جهة، والفكر السياسي للعولمة باعتبارها نظاماً غير مسبوق للهيمنة في مختلف المجالات من جهة أخرى.

إن جوهر مشكلات مفكرينا ومثقفينا العرب مع الغرب عموماً، ومع العولمة وهيمنتها الثقافية بشكل خاص، يكمن أولاً وأخيراً في رفض الاحتلال والظلم والهيمنة والتبعية، وفي نشدان الحق والعدالة والإنصاف. ولا يساورنا شك في أن الذين يتظاهرون منهم، أو يعبّرون بين الفينة والأخرى عن الاستنكار والاستياء ضد سياسات الغرب وعولمته، ويكنّون نوعاً من العداء لقيم الحداثة الغربية، هم في الحقيقة أقل كثيراً من أولئك الذين ينمّون تلك الكراهية عندهم بسبب سياسة التمييز وازدواجية المعايير، والهيمنة والظلم والاقصاء والتيئيس، التي تمارسها في واضحة النهار الدولة العظمى القائدة لدفّة عالم اليوم.

ومن حق هؤلاء أن يناهضوا الى جانب دول وشعوب كثيرة، مظاهر الحيف والظلم والازدراء لثقافاتهم، وأن يرفضوا أن يُفرض على شعوبهم «التقدم والحداثة» قسراً وتحت راية العولمة الثقافية، التي تصبح في هذه الحالة مرادفاً لاستعمار جديد متعدد الأبعاد والأهداف والوسائل. كما أن من حقهم أن يرفضوا أن تظل أراضيهم محتلة، وشعوبهم متخلفة وخاضعة ومراقبة، ومتحكماً فيها عن بعد، وحكامهم يتظاهرون بالانصياع لدعوة احترام الديمقراطية وتطبيقها الصوري، وهم يمارسون الاستبداد في الواقع وعملياً، وبتزكية من أقطاب العولمة أنفسهم.

المقاومة بالحداثة:

نحن نذهب الى أن مقاومة العولمة الثقافية يجب أن تتم بأسلحة الحداثة ذاتها، وأن تتوجه بالأحرى الى نزعاتها العدوانية والاستغلالية، وإلى مواقفها المهمّشة للمجتمعات النامية والمحتقرة لثقافاتها، والمحوّلة لها الى أذناب وأسواق للاستهلاك، والملوثة لأجواء العالم المعاصر بكل ما تحمله كلمة تلوث من معان. وفي تقديرنا أن هذا الضرب من المقاومة نفسه ينبغي له، كي يكون ناجعاً، أن يندرج في اطار عالمي أوسع، أي أن يتم بتعاون مع الحركات التي تقاوم العلومة اليوم على الصعيد العالمي، طموحاً الى تحقيق عولمة أخرى بديلة تكون أكثر انسانية، في مجالات الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للشعوب، وفي مجالات حماية البيئة وتحقيق السلم العالمي(١).

والحق نقول، إن الأوضاع الراهنة في العالم المعاصر لم تعد تسمح إطلاقاً بأن تستمر الأقطار والدول المنتمية الى الثقافة العربية الاسلامية في تغذية الوهم لديها، بأن لها الخيار في الانخراط في التيار العام للعولمة. أو السير في اتجاهه المعاكس. فهذه الأوضاع بالذات، أصبحت تلزمها بضرورة الاقتناع بأن ليس من مصلحة ثقافتها أن تنزوي، أو أن تبقى في معزل عن الأحداث الكبرى التي تحرك عالم اليوم، إلا إذا أصبح من سمات هذه الثقافة الحلم والهذيان والجمود، كما يدعي ذلك الخصوم والمناهضون لها. وفي طليعة تلك الأحداث الكبرى التي تحرك عالم اليوم توجد بالتأكيد ظاهرة العولمة الثقافية، التي رغم جميع ما قيل عنها من انتقادات، فإنها لا تخلو من امكانات تدفع الى الوعي واليقظة وممارسة النقد، والمراجعة والتغيير.

ليس في وسعنا إلا أن نشاطر رأي فئة مستنيرة من مثقفينا، ألمحنا اليها من قبل، ترى أن ظاهرة العولمة، والعولمة الثقافية ذاتها، ليست سيرورة تاريخية حتمية لا رجعة لها، ولا هي بنموذج عالمي نهائي للحياة، نشأ نتيجة تفاعل طبيعي بين الثقافات العالمية، بل هي بالأحرى، وعلى العكس من ذلك كله، نظام جديد من العلاقات بين الثقافات، نشأ في سياق صراع التكتلات الرأسمالية الكبرى على الهيمنة العالمية. وبالتالي، فإن أقطارنا مثل غيرها من بلدان العالم، ليست متحررة من مواجهة انعكاسات هذه الظاهرة عليها.

غير أننا حريصون في الوقت ذاته على تأكيد أن المقاومة السليمة والناجعة للتأثيرات السلبية للعولمة الثقافية، لا يمكن أن تختزل في حركة الارتداد الى «هوية ثقافية» مرفوعة الى درجة المثال والمطلق، والتقوقع فيها؛ فالمقاومة في هذه الحالة ستؤول الى الفشل لا محالة، إذا ما هي جعلت من الرغبة في عدم التغيير، وفي الانسحاب من المنافسة الدولية التي يفرضها العصر، محركها وحافزها الرئيس؛ واذا ما هي اقتصرت فقط على تبني موقف يكتفي بتحويل الوعي بالحاضر بكل ثقله وتشعباته الى مجرد شحنات قوية من الحنين الرومنسي الى الماضي. فمن المهم جداً بالنسبة إلينا أن نفهم آليات الهيمنة الجديدة، وأن نسعى




من خلال امكاناتها ذاتها الى العمل على تغيير أو تعديل أثرها فينا وفي ثقافتنا، الأمر الذي يعني في نهاية المطاف، ضرورة التسلح وبأدوات ثقافة العولمة ذاتها، في مجالات العلم والمعرفة والاقتصاد والسياسة والحقوق.

إن الوعي بأهمية الحقبة التاريخية التي تجتازها المجتمعات البشرية اليوم، واستيعاب واقع العصر بمختلف أبعاده وتوجهاته، باتا يحتمان علينا الإيمان بحقيقة أصبحت تفرض نفسها باستمرار: إن الحالة السوية والطبيعية لأي ثقافة وأي هوية ثقافية، هي أن تظل قادرة على الانفتاح والتطور والاغتناء والعطاء، وعلى بناء جسور التواصل مع الثقافات العالمية. ولا ننسى ما قلناه مراراً في هذا السياق، بأن تشكيل الثقافة العربية الاسلامية وتجددها قد تحققا دائماً في تاريخنا بفضل عاملين أساسيين: صحوة وإرادة داخلية قوية لبعثها وتجديدها وإعادة بنائها، ورياح تأثير خارجي منبعثة من الالتقاء والتفاعل مع ثقافات أخرى؛ رياح لم تكن مصادرها في أغلب الأحيان لا عربية ولا اسلامية.

والحق أن حديثنا عن هويتنا الثقافية سيظل وهماً مؤذياً، إذا لم يكن تصورنا لهذه الهوية طموحاً ومنفتحاً على القيم والمكتسبات الانسانية، وعلى جميع ما هو متاح للبشرية في عالم اليوم، من ثمار المعرفة والعلم والتكنولوجيا والفكر والآداب والفنون والحقوق. سيظل وهماً مؤذياً اذا لم يدعم بالايمان بضرورة انجاز انتقال ثقافي حاسم لتجاوز روح الاتكال والاستهانة بعامل الزمن، والمسارعة الى البحث عن أنجع السبل للتعامل باقتدار وبندية مع هذه الظاهرة الدولية القوية. ولعل الأهم في ذلك كله أن يتخلى عن التفكير والتصرف، وكان جميع التهديدات المحدقة بهويتنا الثقافية ناجمة فقط عن العولمة الثقافية وعن اتساع دائرة التثاقف والتفاعل مع الثقافات الأخرى.

انما يحصل من تغيير في وطننا العربي له علاقة وثيقة بإشكالية الهوية موضوع هذا الفصل. لقد اتضح لدينا، من خلال متابعة أيام ما يسمى بالربيع ، أن ثمة قواسم مشتركة بين الأقطار العربية التي عاشت انتفاضاته؛ قواسم يمكن اجمالها في العناصر التالية: استمرار احتكار السلطة وتوريثها من دون ترك أي فسحة لتداولها الديمقراطي؛ غياب الحقوق والحريات والعدالة الاجتماعية؛ التناسل المتفاقم لظاهرة انتشار الفساد في جميع مرافق الدولة؛ الاستخفاف بالهوية الوطنية والقومية.

لقد أتيح لنا أن نلمس عن كثب، في جميع فصول موجات التغيير المذكورة حتى كتابة هذه السطور، وعند جميع الفئات المشاركة فيها، وجود ارادة قوية للتعبير، بشعارات نوعية مبتكرة، عن الرغبة في التحرر ومواكبة تيارات العولمة والالتحاق بمسيرة التغيرات العالمية، خاصة في مجالات الحقوق والحريات ونمط الحياة الجديدة. تجلى لنا ذلك بوضوح في المكانة المتميزة التي احتلتها مطالب مثل: الحرية، الكرامة، العدالة الاجتماعية، الديمقراطية، حقوق الانسان، اسقاط نظام الاستبداد والفساد. وهذا يعني من جملة ما يعنيه أن ثمة علاقة جلية بين هذه الانتفاضات والامكانات التي بات عصر العولمة يتيحها: فالشعوب اصبحت أكثر وعياً وطموحاً بفضل ثمار ثورة المعرفة وتكنولوجيا المعلومات والاتصال الجديدة، التي أمن تسخيرها في النضال من أجل مناهضة القمع وخدمة قضايا التحرر والحرية.

في هذا السياق، بات من واجبنا التنويه بكون أجيال الشباب العربي الثائرة بجميع أطيافها، امتلكت ايماناً قوياً بإمكان التغيير الشلمي للأنظمة المستبدة، وانجاز حلم التحرر السياسي والاجتماعي، اعتماداً فقط على مكونات المجتمع المدني، وعلى فعالياتها المتمثلة أساساً في التظاهرات الاحتجاجية والمسيرات والاعتصامات السلمية، بمعزل عن الأدبيات الثوروية الفضفاضة. لقد تحلت تلك الأجيال بروح نقدية متفتحة، تميزت بصفة خاصة في إعلان فقدان الثقة في الاعلام التقليدي المدجّن، والايمان بدور الاعلام الجديد وفعاليته في مجالات التوعية بالحقوق والتعبئة، والنشر الواسع لأفكار التغيير، وكسر طوق الاحتكار الاعلامي الرسمي، وفضح الانتهاكات وأشكال التعتيم.

وقد كان من ثمار الانتفاضات العربية الجديدة من أجل الحرية والكرامة أن تهافتت الأسطورة التي اعتمد عليها بعض أنظمة الاستبداد العربي في استمرار حكمها، والمتمثلة في طابعَي «الاستثناء» و«الخصوصية» اللذين تتمتع بهما، وذلك بفضل الانفتاح الواضح للشباب الذي قاد تلك الثورات على القيم الانسانية الكونية، كما يعود اليها الفضل بالتأكيد في سقوط أسطورة أخرى عن الشعوب العربية والاسلامية، طالما روّج لها الغرب وأجج بها نار أطروحة الصدام؛ أطروحة تزعم أن هذه الشعوب ستظل مستسلمة وعاجزة تماماً عن التغيير والانتقال الى الديمقراطية، وأن حكامها محصنون ضد انتفاضات





شعوبهم، وباقون وذووهم في سدة الحكم خالدين مدى الحياة.

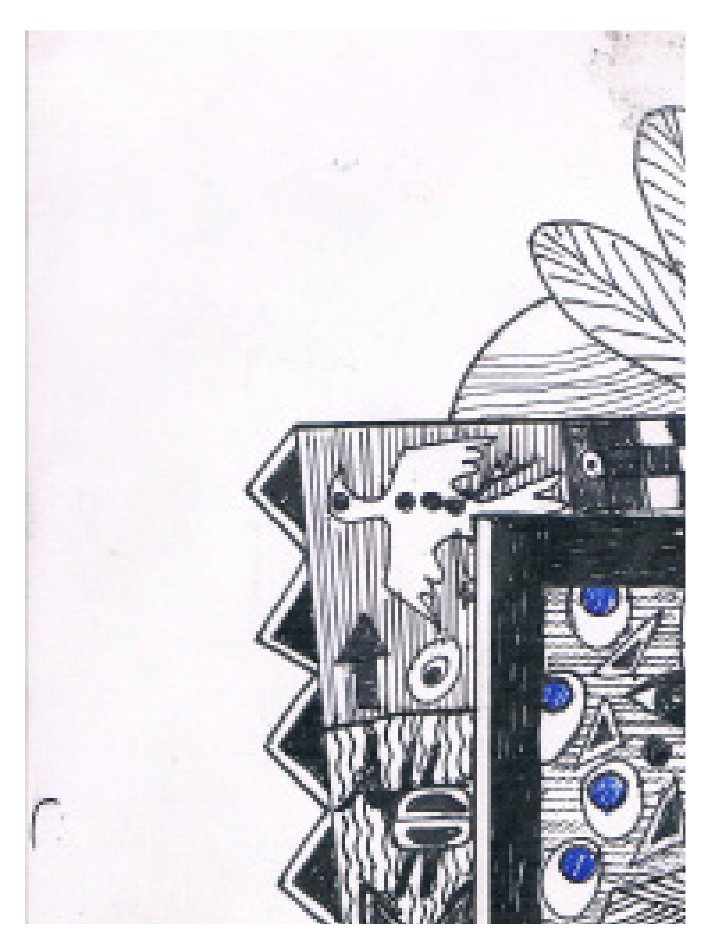
واليوم، أصبح في مقدورنا القول ان في وعي الاجيال تنبثق معالم رؤية جديدة الى العالم، في طريقها لصوغ سمات غير مسبوقة للهوية الثقافية العربية، نرجح أن اسم العرب فيها لن يبقى مقترناً لدى دول الغرب، فقط بانتاج النفط، وبالتطرف، وبالهجرة السرية. ربما سيقدر له أن يرتبط من الآن فصاعداً، ولأول مرة في التاريخ الحديث والمعاصر، بقيمة نوعية جديدة هي ثورة الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية(٢).

ولكن الواقعية تفرض علينا التروي وعدم التسرع في الحكم، وخاصة ألا نكون سذًجا، فالطرق المؤدية الى تحقيق مضامين القيم المذكورة على أرض الواقع العربي، وتوطينها في أقطارنا، لن تكون معبّدة دائماً ومحفوفة بالورود وحدها. بيد أن علينا رعاية الأمل والتفاؤل دائماً، فما حدث انجاز ضخم وغير مسبوق في تاريخنا الحديث والمعاصر. ومهما تكن طبيعة الثمار التي أسفرت عنها التحولات حتى الآن، أكانت اسلامية في توجهها وسماتها، أم ثوروية حداثية وعلمانية، أم مزيجاً من هذا وذاك، فالأمر المؤكد في أي حال هو أن احتمالات التقهقر الى عهود الاستبداد والفساد تضاءلت في حد الاستحالة.

هوامش

منذ حوالى عقد من الزمن، بدأت تظهر، على الصعيد العالمي، مجموعة من الحركات الاجتماعية والسياسية ومنظمات المجتمع المدني، تنادي بضرورة مقاومة العولمة الليبرالية، والنضال من أجل تحقيق «عولمة بديلة». ترفع هذه الحركات شعار «نحو عالم أفضل ممكن»، ومن مبادئها الدفاع عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وعن قيم الديمقراطية وحقوق الانسان والعدالة الاقتصادية، ومناهضة الحرب، وحماية البيئة. وقد اشتهرت هذه الحركة بتنظيم تظاهرات عالمية كبرى بمناسبة انعقاد مؤتمرات عالمية حول الاقتصاد والتجارة العالمية، وحول المناخ والبيئة. وكان آخرها مؤتمر القمة العالمية للمناخ في كوبنهاغن، كانون الأول/ديسمبر ٢٠٠٩، ومؤتمر القمة العالمية للمناخ في كانكون بالمكسيك، كانون الأول/ ديسمبر ٢٠١٠.

(٢) للتذكير: الانتفاضة الأولى انطلقت من تونس في منتصف كانون الأول/ ديسمبر ٢٠١٠، وتوجت بسقوط النظام ليلة ١٤ كانون الثاني/يناير ٢٠١١. ثم لحقت بها مصر بعد ذلك ابتداء من ٢٥ كانون الثاني/ يناير، وتوجت بسقوط النظام في ١١ شباط/فبراير ٢٠١٢، وتتالت بعد ذلك انتفاضات عربية أخرى، لعل أهمها ثورة ١٧ شباط/فبراير في ليبيا، التي بدأ مقاتلوها معركة طرابلس يوم الأحد ٢١ آب/أغسطس ٢٠١١ وانتهت بمقتل معمر القذافي في ٢٠ تشرين الأول/أكتوبر ٢٠١١، بينما كنا بصدد وضع اللمسات الأخيرة، لهذا الكتاب ثم انتفاضة اليمن المعقدة المسار والنتائج، وانتفاضة سورية التي لا تزال مستمرة حتى يومنا هذا. رغم حداثة ولادة هذه الثورات، فقد صدرت حولها كتب مهمّة، نذكر منها: الربيع العربي... الى أين؟ «أفق جديد للتغيير الديمقراطي، تحرير عبد الإله بلقزيز (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١).
Pierre Puchot, Tumisie. Une Révolution Arabe, avant propos dEdwy Plenel: préface de Radhia Nasraoui: postface de Saber Mansouri (Paris Editions Galaade.2011), et Mathieu Guidèred, Le Choc des révolutions arabes. Frontières ((Paris: Editions Autrement, 2011





دلالة النص التاريخي عند واسيني الأعرج
التماهي في أستدعاء الوقائع

أحمد بقار
جامعة قاصدي مرباح. ورقلة

ملخص:
تطمح هذه الورقة البحثية إلى استنطاق ثلاث أعمال روائية للروائـي الجزائري (واسيني الأعرج)، وهي: (وقع الأحذية الخشنة، رمل الماية – فاجعة الليـلة السابعة بعد الألف-، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد-)، من خلال إبراز بعض الأبعاد الدلالية لبعض الوقائع والأحداث المستدعاة، والتمييز بين الرواية التاريخية، والرواية الفنية التي تستدعي التاريخ.

Résumé
Le roman et l' histoire chez ouassini laaradj
Vocation et signification
La page recherchée veut évoquer trois œuvres de la nouvelle de romantique algérien ouassini laaradj qui sont ainsi:»le coup des chaussures lourdes« –» le sable de maya» – et» l›œuvre de l›émir.
Ils se sont faits pour manifester quelques dimensions significa-




tives , en les attachant aux faits et événements historique invoqués dans l›écriture romanesque. à la distinction entre la nouvelle artistique qui implique .à l›histoire de l›humanité

إن لتقديم الرواية على التاريخ في عنوان المداخلة نكتة دلالية؛ لأن الرواية كعمل فني مكتمل البناء والاستقلال عما سواه من الفنون والعلوم الأخرى هو الذي قام باستدعاء التاريخ ليس من أجل التأريخ _فحسب_ لتغدو الرواية تأريخا كما علم التاريخ سواء بسواء، وإنما هو استدعاء من نوع آخر؛ استدعاء إيحاء وإحياء، لمعالجة واقعة أو مجموعة وقائع في حياة الأمة العربية، أضف إلى ذلك أن الروائي له حق التلاعب في الأحداث التاريخية التي يستدعيها بما تمليه عليه الجوانب الفنية وطبيعة المرحلة، بخلاف الرواية التاريخية التي لا يمكنها القفز على التسلسل الزمني.

إن أدبنا المعاصر شعرا ونثرا عرف صورة من علاقته بالتراث لم يسبق له أن مر بها عبر تاريخه الطويل، وهذه الصورة هي ما يمكن أن ننعته ب: توظيف التراث؛ أي استخدام معطياته استخداما فنيا له أبعاد دلالية، وتوظيفها رمزيا لتحمل الرؤى المعاصرة للتجربة الأدبية، بحيث يمزج الأديب معطيات التراث بملامح معاناته الخاصة، فتغدو هذه المعطيات تراثية معاصرة في الآن ذاته، توحي معبرة عن أشد هموم الأديب ومعاناته المعاصرة، في الوقت الذي تحافظ فيه على كل أصالة التراث وعراقته، وبهذا تغدو كل العناصر التراثية خيوطا أصيلة وأصلية في نسيج الرؤية الأدبية للأديب المعاصر وليست عنصرا دخيلا أو مقحما أو مسلطا من دون سلطان، وعلى هذا الأساس تغدو العلاقة بين الأديب والتراث علاقة أكثر ثراء وعمقا؛ لأنها قائمة على تبادل العطاء؛ أي بقدر ما يأخذ يعطي، وبهذا يخدم ويغني أحدهما الآخر.

ففي الوقت الذي يغني فيه الأديب تجربته، فإنه يقدم خدمة جليلة للتراث بما يكتشفه فيه من دلالات وإيحاءات وبما تفجره فيه من قدرات متجددة بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددا وقدرة على البقاء والرسوخ ١.

ولقد حرص الأدباء المعاصرون على الارتباط بالتراث واجتهدوا الإفادة منه في تجاربهم الروائية، وهذا انطلاقا من عدة عوامل، وحاجات منها:

أ ـ العوامل الثقافية: الاجتهاد في التعبير بالتراث لا الحديث عنه، وهي آلية جديدة في التعامل.


واسيني الاعرج

ب ـ العوامل الفنية: وتتجلى في ثراء التراث، وحاجة الأديب الماسة في إضفاء جو من الموضوعية الدرامية على إنتاجاته.

ت ـ العوامل القومية: وهذه انطلاقا مما يستشعره الأديب من الخطر الذي يتهدد أمته في مقوماتها جميعا، لذا راح يبحث في الجذور لعلها تحيي الموات.

ث ـ العوامل الاجتماعية والسياسية: نظرا للقهر السياسي والتردي الاجتماعي يلجأ الأديب إلى التعمية بالرمز والإشارة والأساطير، وآليات التراث.

ج ـ لعوامل البسيكولوجية: وهي مسألة تتعلق بإحساس هذا الأديب العربي بالغربة بالضياع، ما يجعله في حالة انفصال واتصال؛ أي انفصال عن الواقع المعيش، واتصال بالماضي بالتراث؛ لأنه يرى فيه الأنيس في الوحشة والصاحب في الغربة.

الواقع	انفصال	الإحساس بالغربة والتشظي.
الماضي	اتصال	الإحساس بالانتماء.

ويبدو الفرق واضحا بين الرواية التاريخية، وتوظيف التاريخ (التراث)، ولتوضيح الفروق بين توظيف التاريخ في الرواية التاريخية والرواية المعاصرة نجري مقارنة ما بين رواية»جرجي زيدان» (الحجاج بن يوسف)، ورواية «جمال الغيطاني» (الزيني بركات)، إذ» تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل على ذاتها؛ أي أنها تبقى أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة




الامير عبدالقادر الجزائري

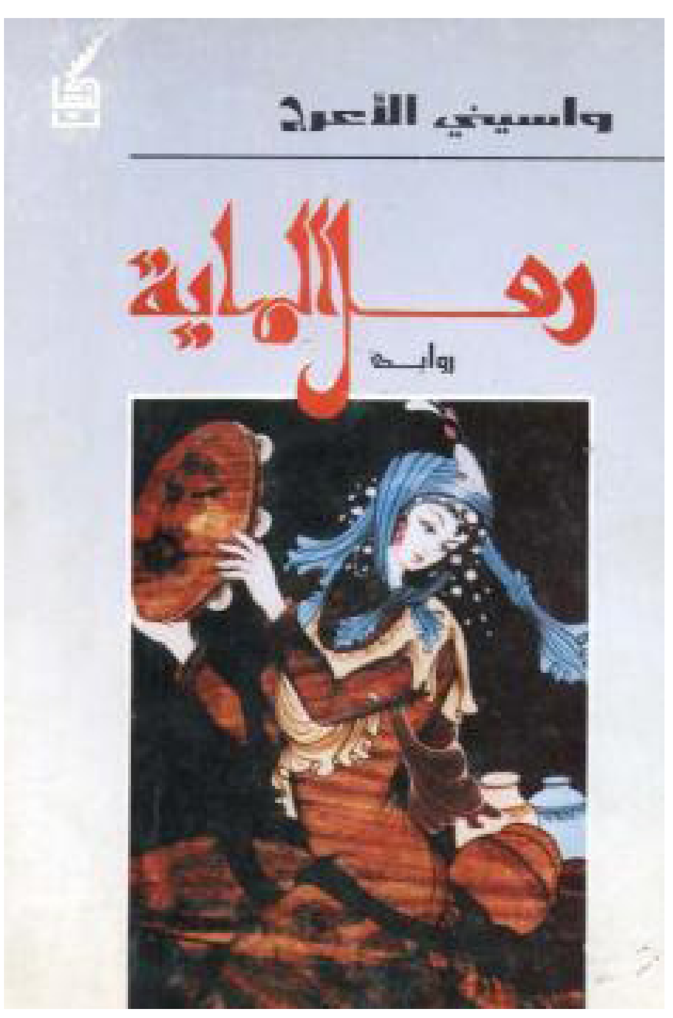
القارئ الذي لا يجد قاسما مشتركا بينه وبينها، إن أبطال رواية (الحجاج بن يوسف) لجرجي زيدان: عبد الله بن الزبير، وعبد الملك بن مروان، الحجاج بن يوسف الثقفي، وسكينة بنت الحسين... شخصيات تاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه، إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدل ولا تتغير، أما شخصية الزيني بركات في رواية جمال الغيطاني (الزيني بركات) فهي شخصية تاريخية نجدها في تاريخ ابن إياس (بدائع الزهور في وقائع الدهور) باسم (بركات بن موسى)... إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يمليه عليه الخطاب الروائي»٢، إذن تتميز الشخصيات التاريخية في الرواية التاريخية بالسطحية وعدم التعاطف؛ إذ يشابه الروائي فيها المؤرخ إلى حد بعيد، ف» إذا كانت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية الزيني بركات تختزل من خلال تصرفاتها، وعلاقاتها، كل النماذج البشرية التي تمارس التسلط ضد فئات الشعب» ٣.

والروائي واسيني الأعرج واحد من الروائيين العرب الذين أسهموا بشكل فعال في خدمة هذا الفن، الذي أصبح سمة هذا العصر، كما اجتهد في تجديده انطلاقا من فهم ديالكتيكي ثاقب لمشكلة التراث والمعاصرة، انطلاقا من سبره لأغوار التراث وعطاءاته الممتدة ما امتد الزمان واتسع المكان، و يمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة، برغبة الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين» ٤، ولعل ذلك الغموض الذي يجده المثقفون والروائيون العرب يكتنف التراث العربي المكتوب أو غير المكتوب هو الذي يعطيهم اللذة المسكرة للبحث فيه، وسبر أغواره، ولما لا إعادة استنطاقه وتدوينه من جديد؛ لأن الراوي أو المؤرخ في زمنه يخضع لسلطة المال أو سطوة السلطة، ما يجعله يعدل بالواقع عن الواقع، وبالحق عن الحق، لذا فإن» التاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يكتب أكثر من مرة، وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءا من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدوافع تجاوز التخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي، يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلا ثقافيا مهما في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى» ٥ .

ولم تشذ الرواية الجزائرية عن الطوق – بل على العكس – فهي أشد الروايات إيغالا في توظيف التاريخ لما شهدته البلاد من فسخ ومسخ ومحو لكل معالم هويتها في ما يقارب القرن ونصف القرن من الزمن، وهو زمن ثقيل في تاريخ ونفسيات الشعوب، حيث حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة - بحسب مضامينها المتقاربة نوعا ما – أن تقرب الماضي / التاريخ من الواقع الجديد، لربما لأنها رأت أن تاريخنا أصبح بعيدا عنا مسافة أننا لم نستطع الوفاء له، ولم نعد نبالي بالحفاظ على تلك القومية والوطنية... ومن هذا المنطلق، يعد دخول التاريخ إلى النص الروائي الجزائري مغامرة من الكاتب الذي يريد إيصال أفكاره إلى القارئ بشتى الوسائل»٦.




وغني عن البيان أن قضية الارتباط بالتراث واستدعاء التاريخ أمر مشروع وشيء طبيعي في كل أدب على وجه البسيطة، وهي من المسائل التي عرفت تحت مسميات وصيغ متباينة في أدب الشعوب، حتى أنها تحولت إلى معارك فكرية أسالت الكثير من الحبر ما بين أنصار القديم ودعاة الحداثة والتجديد، وازداد هذا الاهتمام باستلهام التراث في مطلع العقد السادس من (ق ٢٠) في القصة القصيرة، حيث أخذ بعض الكتاب على عواتقهم مهمة التجديد في هذا الفن عن طريق إحياء التاريخ والاستلهام الفني للتراث منهم: جمال الغيطاني، ومجيد طوبيا، وضياء الشرقاوي، ومحمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وأحمد بوزفور، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، والتراث (هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ) ٧، ونظرا للاغتراب الذي ضرب الأمة العربية في صميم هويتها اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة، وقد تسربلت أجيال جديدة بها، وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها، ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي في الخطاب الفكري المعاصر٨، وبهذا كانت عودة الكتاب والروائيين إلى التاريخ أو التراث من أجل التعايش مع الواقع؛ لأن (الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات...) ٩، وكما أسلفنا القول فإن مسألة الهوية « ذات بعد استراتيجي في الكيان الجزائري، وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يتصورون بأنها ذلك الميكانيزم الفعال في خلق الجدلية الوجودية بين الذات الجزائرية وبين المحيط والكيانات المتقاطعة معها عبر العصور، وفي الآونة الأخيرة نالت هذه المسألة اهتمام مجمل الخطابات المستهلكة في العقدين الأخيرين، والتي تفوق فيها حسب الظاهر الخطاب السياسي، حيث تم حوصلة القضية بسهولة ويسر في مفردات ثلاثة هي: الأمازيغية والعروبة والإسلام، كما استطاعت كثير من الخطابات الموظفة للمناهج العلمية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والعلوم السياسية والعسكرية، أن تمتح بصعوبة من تلك المفردات الثلاثة مدونات تبرز ذلك الترابط الأساسي والحضاري المحوصلة للهوية المنبسطة فوق أزمنة كرونولوجية شرعت الكينونة الآنية للذات



الجزائرية بكل خصائصها ومميزاتها بصيغة الإجمال والتقريرية، كل ذلك الزخم لم يشبع نهم الخطاب الأدبي الذي يمكن تصوره بأنه الخطاب الوحيد القادر على بلورة وإثراء بعض القضايا المسكوت عنها في الخطابات السابقة ١٠، إذن الرواية والتاريخ استدعاء إيحاء وإحياء، ورؤية فنية إبداعية على مستوى اللغة والسرد.

إن الرواية تكتب التاريخ بطريقتها الخاصة فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ بل مصباحا» يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه، فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة ١١، وأن الكاتب قد يرجع إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه لجعلهما سندا في مواجهة الحاضر... وأن هذا السند لا يجيء بالضرورة من لحظات البطولة والقوة والإنجاز في تاريخ الشعب، بل قد يجده في لحظة من لحظات هزيمته وانحداره وتأزمه توازي تلك اللحظة التي يحيا في ظلها أو يرغب في استشرافها ١٢.

واسيني الأعرج

وقع الأحذية الخشنة

منشورات الجمل

رواية

ستحاول هذه المداخلة استنطاق بعض الحوادث التاريخية المستدعاة في ثلاث روايات للروائي»واسيني الأعرج»، هي: (وقع الأحذية الخشنة)، (رمل المابة – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-)، و(كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد-):

وقع الأحذية الخشنة:

من فصل بداية التحول:

أ / وأنا متأكد يا ليلى حتى هذه اللحظة المهددة بالانقراض أن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية، لكنها والحق يقال، بدأت تخضع لعملية تشويه مركبة. المبادرة بين يديك يا ليلى شريطة أن تتنفسي هواء هذه المدينة بشكل آخر.

تذكري جيدا يا صديقتي أن منازل بني هلال كانت في أيامها الأولى (في حوالي القرن الخامس الهجري) غزيرة المياه، كثيرة الأعشاب والخيرات حين نزلت بها المجاعة. فغاضت آبارها ويبست أعشابها وذوت أشجارها ولم يعد للحبوب فيها أثر ولا خير. وظلت الحالة على هذا الحال سنوات لم يبق بعدها لبني هلال صبر ولا جلد، فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه بما آلت إليه الأحوال وطلبوا منه مغادرة الأرض إلى مكان خصب تتوفر فيه المياه والخيرات، قبل أن يموت أفراد القبيلة من الفقر والحرمان.

ما تزال إمكانات الخصب فيك قائمة داخل ذاتك التي بدأت تتكسر كأحجار الوديان الجافة، لا توصلي نفسك إلى المنعطفات الخطيرة، فلست في حاجة إلى قطع مسافة بني هلال حتى تدركين كم كنت غبية قبل هذا الزمن» ١٣.

من الفصل نفسه:

ب /» حاولت أن تقفزي، هروبا إلى الأمام، لكن شيئا ما كان دائما يضع الأغلال في حركاته التي تتوهم أنها أصبحت حرة. إنه القصور يا ليلى الذي لا ندركه إلا متأخرين، ومع ذلك نصر في أحيان كثيرة، خطأ، أن ذلك هو الطريق السليم»١٤.

١ /

١/ يعكس المقطع الأول دلالة: التوحد في أشد الأزمات اختناقا، ومحاولة لملمة الشمل قبل الهلاك.

٢/ الإيمان بالقدرات الشخصية، وما تفعله المحن في إيقاد جذوة هذه القدرات المخزونة؛(أن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية»، وهذا الإيحاء الشعري (ليلة صيفية) يعكس ذلك المخزون الهائل من الطاقات التي عبر عنها بلفظة كثافة.

٣ / إن التحرك من أجل حل المشكلات؛ يقتضي أن لا يكون همجيا فوضويا، وإنما يقتضي التوحد، واستشارة ذوي الرأي السديد والانضواء تحت لواء قائد محنك» فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه)

٢ /

بينما المقطع الثاني فيعكس دلالة:

١ / الضبابية أو الظلامية التي تحجب العين عن الرؤية الحقيقية، على أن المشكل كامن في الذات التي ترزح تحت نير دهاليزها المعتمة» لكن شيئا ما كان دائما يضع الأغلال في حركاته التي تتوهم أنها أصبحت حرة(

٢ / عدم التخطيط، والسير في لا وعي هيولي، والرضى بهذا الوضع والاطمئنان إليه، وكأنه الصواب، وهذا لغياب

الوعي الحقيقي، والسير في خطى مدروسة ثابتة.

٣ / الغفلة التي تعكس إكليشيهات لا لون لها؛ بحيث لا تبدي الملامح الحقيقية.

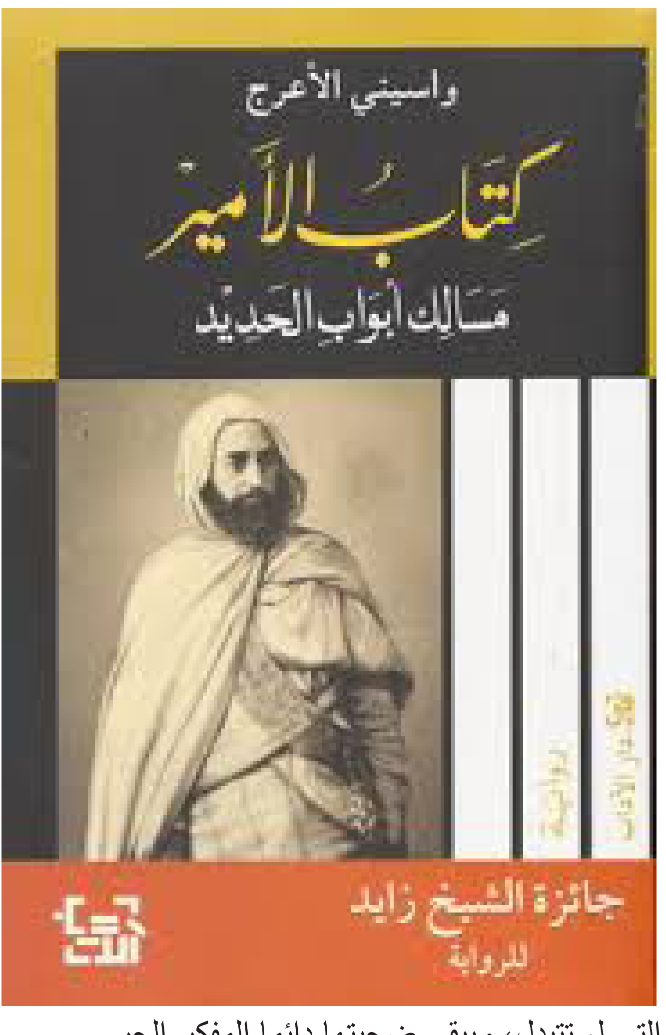
٤ / إن ليلى ما هي إلا محض رمز للأمة العربية التي لا تمتلك إستراتيجية واضحة، بحيث راحت تراوح مكانها؛ تتقدم خطوة وتتراجع أخرى، والحال أن الزمن الحضاري يمشي ولا يرحم؛ فالأمة فقدت حضارتها، تماما كما فقدت ليلى حبيبها» ومع ذلك نصر في أحيان كثيرة، خطأ أن ذلك هو الطريق الأسلم) .

ليلى	الأمة العربية
ضياع الحبيب	ضياع الحضارة

ولكن الشيء الجميل هو روح التفاؤل التي تسكن جسد النص الروائي» إن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية».

رمل الماية (**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**):

يبدو(واسيني الأعرج) في هذه الرواية منتقدا متبرما على المؤرخين الذين زاغت نفوسهم، وزيفوا الوقائع والأحداث، فقدموا تاريخا لا وجه ولا حقيقة، أشبه ما يكون بخليط من الأطعمة المتزاحمة يفسد بعضها ذوق بعض، لذا فإن الرواية تحاول كتابة التاريخ بطرقتها الخاصة؛ فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ بل مصباحا» يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه، فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة ١٥، و» يتقطع السرد في رواية (رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد، بسبب ما تعرض له التاريخ من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين، الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم، ويهاجم السرد (الوراقين)، وهم مؤرخو الحكام والملوك، ويظهر كذبهم وتزييفهم للحقيقة، طمعا بالمال، وخوفا من الموت والتعذيب، ويستبدل القوالين بهم... وينحو الراوي، في معرض سرده لما حدث لأبي ذر الغفاري، باللائمة على الطبري معتبرا أنه مؤرخ السلاطين « ١٦، ويؤكد ، واسيني الأعرج» على أن الماضي حي في الحاضر يمشيان في جسد موحد ويتنفسان برئة موحدة؛ لأن ميكانيزمات النفسية العربية هي نفسها، وإن تبدل المكان وتغير الزمان،(منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد) ١٧، إذن يبدو الأعرج محاكما للتاريخ، برما بالعادات والأهواء والعقليات



التي لم تتبدل، ويبقى ضحيتها دائما المفكر الحر.

كتاب الأمير (**مسالك أبواب الحديد**):

يشمل عنوان هذه الرواية عنوانا أصليا (الأمير)، وعنوانا فرعيا (مسالك أبواب الحديد)، وبهذا : – يتخلص عنوان هذه الرواية من الشحنة المرجعية التي تملأ المصنفات التاريخية فلا يتحدد الشخص التاريخي بالاسمية. إن الإضافة التي ركب بها العنوان لا تحقق التعريف الذي يناط أمره بهذه الطريقة من طرائق التعريف والتخصيص في العربية.

-ينزع العنوان الفرعي لهذه الرواية إلى الإيحاء والترميز: فمسالك أبواب الحديد تسمية موحية بما تعرضت له حياة الشخصية الروائية من تقلبات بين النصر والهزيمة، ومن تنازع بين التشبث بأرض الجزائر واضطرار إلى الابتعاد عنها وقبول حال المنفى. ١٨

أما عن المتن، فقد قسم الروائي الرواية إلى أقسام ثلاثة:

- باب المحن الأولى.



_ باب أقواس الحكمة.
_ باب المسالك والمهالك.
« لهذه التسميات الواسمة للأقسام الكبرى للرواية بعدها القصصي وعمقها المجازي وبهما تخرج المسميات الروائية على مألوف التسميات التاريخية. إن تسمية الباب الأول (المحن الأولى) ترتبط بالتصوير القصصي لتجربة المعاناة التي واجهها الأمير عبد القادر، وتسمية الباب الثاني (باب أقواس الحكمة) تعبير فيه مجاز الاقتران بين المحسوس وغير المحسوس وتخيل الاستعارة بإضافة الأقواس إلى الحكمة، وأما تسمية الباب الثالث فلا تبعد عن منزع الإيحاء بما عاناه الأمير بعد أن أجبر على توقيف الحرب ضد المستعمر وعلى إلقاء السلاح، ونسبة الباب إلى المسالك والمهالك نسبة على المجاز لا على الحقيقة لأن الباب يكون في الأصل للبناء المسقوف أو المسيج بينما تفتح المسالك والمهالك على مجهول المصائر وغريب النهايات ١٩.

إن اللافت للانتباه في هذه الرواية المتميزة أن واسيني الأعرج حاول كتابة التاريخ العام للجزائر، والتاريخ الشخصي لبطل من أعظم أبطال المقاومة الشعبية ألا وهو الأمير عبد القادر، وشخصيات أخرى أسهمت في الاعتراف ببطولة الأمير، وهكذا استطاع الكاتب أن يعيد كتابة التاريخ وتركيبه بطريقة نقدية وجمالية، حيث استطاع أن يخلص ذلك التاريخ النضالي الحافل بالانتصارات من براثن الأسطورة، كما كشف لنا على فضاعة الحرب وهولها، ووضاعة الاستعمار البغيض، الذي تفنن في التنكيل بالشعب الجزائري الذي ظل يتخبط في الجهل والفقر والتخلف والعنف، هذه الظروف تضافرت وأسهمت في تسريع السيطرة على الجزائر، وهكذا كان انكسار مشروع الأمير ٢٠.

إن نص كتاب الأمير، نص متميز أعاد كتابة التاريخ بفلسفة معاصرة عبرت عن الوعي الذاتي، في حين عبرت عن الأنا والآخر، إن(وقائع الزمن الغابر ومواجهات الذات (الأنا) مع (الآخر) قد عادت إلى الواجهة وإلى الصدارة الآن في فضاء يطبعه ويصنعه الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث» ٢١، رواية (الأمير)(هذا المتن السردي قد عبر عن نفحات الذات الجزائرية(الأنا)، من فخر واعتزاز ومجد، إضافة لما لقنته للذات الغازية) الآخر،(كما فتحت الرواية أمامنا أقواسا عن حقيقة النضال من أجل الدفاع عن كرامة الوطن وعن جوهر الإنسانية في أسمى معانيها وأخلاقها وشرفها) ٢٢.

دلالات استدعاء التاريخ في رواية كتاب الأمير:

سنحاول استنطاق هذا النص الروائي لإبراز بعض الدلالات المتوقعة من استدعاء التاريخ في هذا النص:

١ / بداية ظهور وعي جديد بكفاح الأمير لدى مبدعينا، نتيجة لبروز التطرف الديني محليا ودوليا، وهذا ما يؤكد على أن الرواية قد عبرت عنه بالفعل من خلال شخص الأمير عبد القادر ومواقفه؛ لأنه كان متشبعا بأصول الدين والمنتمي إلى صلب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، كما كانت له نظرة خاصة اتجاه المسيحية الآخر، وهي ترجمة حقيقية لروح الإسلام ورقيه وصلاحيته لكل مكان وزمان، خلافا لما هو لصيق بالإسلام الآن من تطرف ودموية وصراع ٢٣.

٢ / شخصية الأمير عبد القادر الذي عرف عالميا بمواقفه الإنسانية وسماحته وخلقه الرفيع، وهذا ليس قولا، وإنما انطلاقا مما كتب عن الرجل من الخصم قبل الصديق، يقول (مونسينيور ديبوش) عن الأمير... ما سمعته من الأمير جعله يكبر في عيني أكثر... ويبدو أن الأمير من صنف آخر(٢٤، كما يبرز الأعرج الوعي الكبير لدى الأمير على أنه ليس رجلا بلا عقل، وأنه على العكس من ذلك فهو رجل غزير المعارف والعلوم: مد عبد القادر يده نحو مصنف المقدمة لابن خلدون، المخطوطة التي دون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة والتي جاءته من بلاد المغرب من تاجر وراق رآه مرة واحدة عندما دخل عليه خيمته لحظة القيلولة ووضعها في حجره وهويرد: اقرأها وترحم علي أو العني إذا لم تجد فيه ما يشفي الغليل» ثم انسحب ولم يأخذ حتى ثمنها ٢٥، وهذا ما يبرز التعطش الشديد للأمير للمعرفة الذي أراد أن يبرزه الروائي.

٣ / إن تذمر الروائي الأعرج مما أحدثته العولمة من تدخل سافر في شؤون الآخرين؛ الصغيرة قبل الكبيرة، بطرق فيها من الابتزاز الشيء الكثير، ما جعله يقدم نموذجين في روايته هما: لأمير) و(مونسينيور ديبوش) على أنهما شخصيتان متعايشتان رغم الفروق الشاسعة ما بينهما في ظل الاحترام المتبادل.

وفي الختام يبدو الروائي واسيني الأعرج ليس عارضا آليا للوقائع والأحداث ولا يلتقطها بإحساس خارجي جاف، ولكنها اصطبغت بصبغته وامتزجت بذاته، والنص يغدو




عصارة تفاعل عوامل عديدة تشكل موقفه الخاص من العالم، ووسيلة فنية لإدراك الحياة، فهو بذلك يكون نتيجة تعاقد آني ما بين الكاتب والوسيلة وبعدئذ يمكن استنساخه لمصلحة العالم، ووفقا لمصلحة العالم، ووفقا للشروط المفروضة من العالم وفيه ٢٦ .

الإحالات:

١/ ينظر: علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر.مجلة فصول.مج١. ع١. ١٩٨٠. ص٢٤.

٢/ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.٢٠٠٢. ص١٠٥.

٣/المرجع نفسه والصفحة.

٤/ المرجع نفسه ص ١٢٣.

٥/ المرجع نفسه ص ١٢٥.

٦/ جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد -التجربة والمآل – crase.٢٠٠٧. ص٧٣.

٧/ الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد. مطبعة الهاني. بغداد. ١٩٩٦. ص ١١.

٨/ مفيد الزيدي: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر. مجلة البحرين الثقافية. ع٢١. جويلية ١٩٩٩. ص ٣٣.

٩/ حسن حنفي: التراث والتجديد.موقفنا من التراث القديم. دار التنوير. بيروت. ١٩٨١. ص ١٣.

١٠/ بشير بويجرة: الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية. منشورات دار الأديب. وهران ط١. ٢٠٠٧. ص ١٦٠.

١١/ ينظر: عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى – هموم وآفاق الرواية العربية – دار الفكر الجديد. بيروت. ط١. ١٩٩٢. ص ٣٦٤.

١٢/ ينظر: جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. تر: صالح جواد كاظم. دار الطليعة. بيروت. ١٩٧٨. ص ٣٤٠.

١٣/ واسيني الأعرج:وقع الأحذية الخشنة:ط١. دار الحداثة.بيروت. لبنان.١٩٨١.ص٥٨.

١٤/ المصدر نفسه: ص ٥٩.

١٥ / ينظر: عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى. ص ٣٦٤.

١٦ / محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية. ص ١٢٥. ١٢٦.

١٧ / واسيني الأعرج: رمل الماية. ص ١١٥.

١٨ / أ.د أحمد الجوة: تفاعل التاريخي والروائي في» كتاب الأمير» لواسيني الأعرج.مجلة قراءات ع٢.قسم الأدب العربي. جامعة بسكرة. ٢٠٠٩. ص ٢٨٧.

١٩ / المرجع نفسه: ٢٨٧. ٢٨٨.

٢٠ / ينظر: نبيل سليمان: شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية – اتحاد الكتاب العرب.دمشق.٢٠٠٨.ص ٢٩٢.

٢١ / واسيني الأعرج: كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد – منشورات الفضاء الحر. الجزائر. ط١. ٢٠٠٤. ص ٠٩.

٢٢ / العلمي مسعودي: الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج. مذكرة ماجستير (٢٠١٠ / ٢٠١١). مخطوط بجامعة ورقلة. ص ٧٠.

٢٣ / بشير بويجرة: الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية.ص ١٦٠.

٢٤ / واسيني الأعرج: كتاب الأمير. ص ١٥٨.

٢٥ / المصدر نفسه:ص ٧٨.

٢٦ / ينظر: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد. تر: عبد الكريم محفوظ. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. ٢٠٠٠. ص ١٠٣.





العامية في التنظير الترجمي

أ . لعريبي ريمة

ملخص:
كان البحث عن التكافؤ ولا يزال شغل المترجم الشاغل و أولويته الأولى وقد يقع البحث عن التكافؤ في سياقات مختلفة اخترنا دراسة واحد منها في هذا البحث وهو التكافؤ على مستوى العاميات أو اللهجات، والإشكالية هنا تقع في كثرة الخصوصيات المحلية وكثرة الفراغات في اللغة المستهدفة مما يجعل المترجم مجبرا عن البحث عن حلول عملية وعن نوع خاص من التكافؤ يتناسب ونوع اللغة التي يترجمها . نحاول من خلال هذا البحث عرض أهم ما قدمه الدارسون والمنظرون في عالم الترجمة من حلول عملية حول ترجمة العاميات أو اللهجات.

:Résumé

Cet article a pour objectif l›analyse de la notion d›équivalence «pivot de la recherche en traduction», mais dans un contexte assez particulier celui du langage parlé. En effet, une caractéristique principale de ce langage l›a rendu spécialement problématique à savoir «la couleur locale» dont il est porteur principal, mais en analysant de plus prés cette caractéristique nous pourrions découvrir que tout langage en est porteur car elle réside partout dans chaque signe et chaque manifestation ou acte linguistique, elle est à la fois le linguistique et le culturelle et vouloir la rendre à tout prix c›est en effet tout .perdre dans la littéralité

Ce sujet n›a pas été abordé amplement en traductologie, mais nous avons tenté de rassembler et d›analyser le peu qui a été dit à ce propos afin d›en extraire une vision traductologique lucide consacrée principalement à l›équivalence entre les langages parlés et les dialectes

:Abstract

This article aims to analyze the concept of equivalence in a very special context that is informal languages and dialects . Spoken language is mainly spontaneous, it is also a key to the speaker social, cultural and geographical belongings, in addition to that it is elusive and changes rapidly so its meaning can't be easily catche, thus, one should be up-to-date. Those characteristics had made of it a special field that deserves more analysis

لعقود طويلة لم تجد ترجمة العاميات(١) مكانا في الخطاب



المهمشين

الترجمي يرتقي بها إلى كبرى السجالات التي حدثت في عالم الأدب، حيث اعتبرت ترجمة العاميات أو اللهجات موضوعا هامشيا لم يثر شهية الدارسين والمنظرين للترجمة إلا في بعض أسطر ربما أدرجوها خجلا كما لم تقترح الحلول العملية إلاّ في بعض الأحيان، وقد نبه أنطوان بارمان Antoine Berman إلى صعوبة المهمة بل إلى استحالتها مشيرا إلى أن اللغات الحضرية فقط قابلة لأن تترجم فيما بينها (٢) ولأن الاستحالة كانت دائما ثأر المترجم وبداية مهمته وجب الالتفات إلى هذه المواضيع الإشكالية و إحياء النقاش فيها. أما فيما يخص التطبيق العملي فقد كان الأمر أسوأ إذ قد يختار المترجم أن تُنقَل العامية فينقل معها كل غرابتها وما شاء من التهميش الذي يعتقد أنه يُرضي فضول القارئ، أو قد يُحَوِّرُها إلى لهجة محلية أخرى و يتَّقِي بذلك عناء النقل. وبين التيار الأول الذي ينشد التغريب والثاني الذي ينشد التوطين و التدجين تضيع محاولات المناغمة بين الذات والآخر.

أيا كان مسار الترجمة أو نوعها فإنها من المؤكد إستراتيجية واختيار ذلك أن إستراتيجية المترجم هي الحكم في تحديد مساره الترجمي. في الواقع هذا الأمر هو ما


د سامح فكري حنا

يفسر وجود أكثر من ترجمة للمؤلف الواحد على غرار رواية «عطيل» التي ترجمها «خليل مطران» إلى الفصحى التراثية في حين اختار لها «مصطفى صفوان» العامية المصرية وكان لكل منهما أجندته الثقافية الخاصة ففي حين كان الأول ناقما على العامية ومحملا إياها أسباب الانقسام العربي دافع الثاني عن اختياره العامية بأنه يهدي عمله لرجل الشارع العادي ويشفق عليه لأنه حرم القراءة لجهله العربية (١) والأمثلة في هذا السياق كثيرة ولا مجال لحصرها.

إن وجود هذا النوع من التشتت في الرؤية دعانا إلى البحث عما قدمه أهم منظري الترجمة والعاملين بها من حلول فيما يخص ترجمة لغة الشارع

١ـ ترجمة العامية بالتكافؤ في التنظير الترجمي:

إن بحثنا عن التكافؤ يأتي في سياق خاص هو البحث عن التكافؤ بين العاميات من حيث أنها تمثل في العالم العربي لهجات مختلفة، كما تمثل لغة الشارع ولغة الفرد العادي والمثقف أيضا، إضافة إلى أنها لغة الأدب الشعبي مما يجعلها لغة أدب بادئ في البروز ، لذا ارتأينا أن يخصص هذا المبحث لإشكالية التكافؤ بين اللهجات على اعتبار أن اللهجة تحمل بالضرورة في طياتها خطابا عاميا لكنه ينتمي إلى منطقة بعينها وهو ما يذكره تعريف « أندريه مارتينيه» André Martinet، حيث يعرفها كما يلي : «اصطلاح يستخدم غالبا للدلالة على تنويعات لغوية تتضمن موقعا جغرافيا معينا» (٢) . وفي سياقات أخرى يمكن أن تُعَرّف اللهجة باعتبارها نظاما لغويا لم ينل المكانة الثقافية والاجتماعية التي تحظى بها اللغة الفصحى .(٣)

وفي كلتا الحالتين تطرح ترجمة اللهجة في المباحث الترجمية إشكالا يتمثل في الخسارة الهائلة التي تسببها ترجمتها لذا نتساءل حول ماهية التكافؤ في ترجمة اللهجات وضرورة تحديد زاوية للبحث عن التكافؤ في هذا الاطار.

١ـ٢ـ التكافؤ بين اللهجات عند كاتفورد :

يتطلب تحقيق التكافؤ أولا وضع إطار محدد لضبط هذا المفهوم تبعا لسياق الترجمة، ذلك أن اللغات تتفاوت كما تتفاوت وظائفها، لذا أوضح «كاتفورد(**أنه من الضروري وجود إطار تُصنّف ضمنه اللغة وذلك لصعوبة وضع منهجية ترجمية واحدة و شاملة**:) إن مفهوم لغة واحدة جد واسع ومتباين مما يجعله قليل الفائدة عمليا لتحقيق العديد من الأغراض اللغوية

والوصفية والمقارنة و التربوية، لذلك كان من المحبذ وجود إطار لأنماط التصنيف للغات الفرعية أو التنويعات ضمن لغة كاملة « (١)، وقد وضع كاتفورد تقسيمه واعتمد معيار ثبوت أو تغير اللغة ليضع من خلاله قسمين أساسيين ، فضمن اللغة الثابتة أدرج كاتفورد اللهجات بأقسامها: اللهجات الجغرافية و الطبقية والزمنية إضافة الى اللهجة الشخصيةidiolect ، في حين أدرج تنويعات أخرى كالأسلوب، السجل و الفحوى ضمن المتغيرات اللغوية ، واعتمد من ثمة وضع مسار ترجمي خطي لكل منها، ففيما يخص اللهجات ارتأى كاتفورد أن تترجم اللهجة بلهجة توافقها «جغرافيا»، يقول: «**إن اختيار لهجة جغرافية مكافئة في النص الهدف يعني اختيار لهجة ترتبط ، بمعنى جغرافي، بنفس المكان في البلد المستهدف**» (٢)

وقد أوضح كاتفورد أن ما يقصده من عبارة «بمعنى جغرافي» ، هو أكثر من مجرد التموقع الجغرافي المماثل بين الثقافتين ، إنه تماثل إنساني قبل كل شيء ، ويضرب لذلك مثال لهجة الكوكني the cockney في بريطانيا التي عادة ما يلجأ المترجمون في ترجمتها إلى اللغة الفرنسية بلهجة الباريغو le parigot بالرغم من أن هذه الأخيرة تعد لهجة الشمال الفرنسي ،لكن أهم ما يبرر التكافؤ بين اللهجتين المتباعدتين جغرافيا هو عامل إجتماعي أكثر أهمية وهو كون الإثنتين لهجتا الحاضرة « dialect of the metropolis »،وقد تفادى كاتفورد

بهذا الطرح مشاكل نقل الخصائص الثقافية للهجات، إعترافا منه أن ذلك أمر غير ممكن، لذا يقوم البحث عن التكافؤ بين اللهجات على السياق الثقافي و الحضاري الذي تقع فيه كلا اللهجتين (الأصل والهدف) ومدى تماثله، وهو ما يفسر سرّ التكافؤ بين الكوكني و الباريغو رغم أن الأولى يغلب عليها الجانب الصوتيمي و الفونولوجي الذي يتجلى في الصيغ اللغوية الخاطئة نطقا،على غرار : arf أو alf بدل الصيغة الصحيحة :half ، في حين تتميز لهجة الباريغو بمعجم خاص بالاصطلاحات الدارجة (١)

هذا النوع من التكافؤ الذي يطرحه «كاتفورد» على مستوى اللهجات، هو الذي طرحته»شادية طرابلسي» حول ترجمة المستويات اللغوية في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، حيث اقترحت أن تتم مواجهة القارئ الفرنسي بنفس الصعوبات التي يواجهها القارئ العربي الذي يقرأ مقاطع في الرواية بألسنة سودانية، فتسائلت من ثمة عن إمكانية البحث عن لهجة فرنسية محلية تطرح على القارئ الفرنسي نفس الصعوبات التي واجهها القارئ العربي في وسطه الثنائي اللغة milieu diglossique، ولكنها استدركت بأن حقيقة أن الترجمة مهمة تواصلية تجعلنا ننظر إليها باعتبارها تكافؤا كليا لا تكافؤا جزئيا لبعض المقاطع مع أخرى (٢).

٢ـ٢ـ التكافؤ عند حاتم وميسون (Hatim_Mason) :

في السياق نفسه، حاول» حاتم و مايسن» Hatim and Mason وضع إطار جديد للتصنيفات اللغوية معتمدين مبدأ ارتباط الخطاب بسياقه الاجتماعي و الثقافي، و هو المبدأ الذي اعتمداه في نظرية المستوى الدلالي للسياق والخطاب في الترجمة (The Semiotic Level of Context and Discourse) ، التي توضح الارتباط الوثيق بين المكونات اللغوية للخطاب و السياق الاجتماعي و الثقافي الذي يحيط به، وأورد المنظران أن التنويعات اللغوية تتغير تبعا لمقامين : الأول متعلق بالاستعمال Use related ، والثاني متعلق بالمستعمل (٣) User related، و أدرجا ضمن هذا الأخير اللهجة بمختلف أبعادها : «شخصية» idiolectal،» جغرافية» geographic،» زمنية» temporal،» اجتماعية» social ، و «رسمية» standard

وعموما تلعب اللهجات دورا أساسيا في تكوين أفكار نمطية ومسبقة stereotypes حول المتكلم، فنحن عادة ما نربط لهجة أو نبرة معينة بأحد السمات التي تتعلق بشخصية المتكلم (الذكاء و الحميمية أو الرجولة)، كما



أننا في أبسط تعاملاتنا اليومية مع الناس نحكم عليهم طبقا لما تمليه هذه الأفكار النمطية، أما فيما يخص اللهجات الجغرافية فإن الترجمة لا يمكن أن ترد الإعتبار لها إلاّ في حالة واحدة هي إستقراء وظائفها و أسباب توظيفها والترجمة إنطلاقا من هذا المبدأ، أما محاولة ردّ الإعتبار لخصائصها فلا يمكن أن يُقبل إلاّ في سياق علمي وصفي بحت .

كما أن استقراء وظائف اللهجة والترجمة اعتمادا على أسباب توظيفها قد يشكل حالة حرجة لأنه خاضع لتأويل المترجم ورؤيته، كما أن اختيار كيفية ترجمتها يخضع بالضرورة لاختياراته الشخصية، وقد أورد المنظران أمثلة عما يمكن أن يحيله استعمال لهجة جغرافية في عمل أدبي أو درامي من إيحاءات حول أصل المتكلم ومكانته، من ذلك ترجمة أحد الأعمال المسرحية المنقولة إلى التلفزيون من اللغة الروسية إلى الانجليزية حيث تم استبدال لهجة الفلاحين الروس باللهجة الاسكتلندية ممّا أوحى بأن اللهجة الاسكتلندية تمثل مستوى اجتماعيا مزدرى ،رغم أن المترجم لم يقصد ذلك بل حاول ترجمة اللهجة في النص الأصلي بنظيرتها في الثقافة الهدف .(٢)

أما فيما يخص الأبعاد الأخرى للهجة، فنجد أن اللهجة يمكن أن تكون علامة على انتماء المتكلم وهنا تصبح لهجة اجتماعية لأنها تعكس الطبقة الاجتماعية للمتحدث مما يحمّلها الكثير من التضمينات و الدلالات الإيديولوجية والاجتماعية، فسماع شخص يتحدث لهجة معينة يجعلنا نطلق عليه أحكاما مسبقة حتى قبل معرفته ، بل إن اللهجة في ذاتها حاملة دائما لدلالات، ذلك أن طبقات المجتمع تختار لنفسها لهجة بعينها لتعرف بها، وهو ما جعل»جورج شتاينر»George Steiner يجزم أن



الألسنة البشرية تخفي ورائها أكثر مما تصرّح به (١) ففي كثير من الأحيان تصبح اللغات الاصطلاحية واللهجات الاجتماعية شفرات لا يفهمها إلا-متكلموها، ويضرب لذلك مثال اصطلاحات الطبقة البرجوازية في إنكلترا التي تتميز بصوائتها الحادة وإسقاطاتها وطريقة إدغام للكلمات تتبع الموضة البرجوازية مما جعل هذه اللهجة شيفرة لا يفهمها إلا مستعملوها الذين يتعارفون بها كذلك، لذا أصبحت النبرة تُلبس كما يُلبس شعار النسب على حد تعبيره (١) وهو ما يجعل دراسة كل ملفوظ لا تقتصر على علاقات الترابط والانسجام فقط، بل ترتبط أيضا بالمؤسسات الاجتماعية التي يقع فيها الملفوظ والتي تصنعه وتسبك تراكيبه وتحدد أيضا نوع علاقته مع مُحاوره، وهو الأمر الذي يجعل دور المترجم متغيرا تبعا لظروف وسياق الحال، ويضرب «حاتم وميسن» لذلك مَثل مُترجم وجد نفسه في قاعة محكمة مكلفا بترجمة أقوال متهمين مهاجرين من السينغال في حين أن القاضي يشكك في نزاهتهم اللغوية حيث يظن أنهما يتقنان اللغة الانجليزية ولكنهما رغبة في التخفي وراء ستار المترجم أكّدا عدم اتقانهما للغة الإنجليزية وضرورة الاستعانة مترجم، وهنا يصبح المترجم مجرد ستار للتخفي، مما يجعله هو الآخر يدخل في لعبة المطاردة بين القاضي والمتهمين، فيتبنى دورا ما يتفق وميولاته لطرف على حساب اخر وقد يجد نفسه يلعب دور المصالحة بين الطرفين (٢)

في الحالات التي تتعدد فيها اللهجات كوضعية العالم العربي ، يُطرح الموضوع من زاوية أخرى هي تعدد اللهجات «غير الرسمية» Non standard dialects أمام لهجة رسمية واحدة standard dialect هي اللغة العربية مما يجعل المترجم يواجه إشكالية نقل اللهجات الأجنبية إلى اللغة العربية عن طريق استبدالها بلهجة محلية وهو الأمر الذي نصح حاتم وميسن بتفاديه لتجنيب المترجم مخاطرة اختيار لهجة محلية غير مفهومة لدى كل متكلمي اللغة العربية واقترحا بديلا يتمثل في نقل ما أطلقا عليه إسم «الوصمة» the stigma اللسانية أو الاجتماعية التي أختيرت لأجلها اللهجة الأصل و يكون نقل الوصمة عن طريق إدخال تغييرات على اللغة الصحيحة بتحريف بعض العبارات و التلاعب بنحو وتراكيب اللغة الهدف (٣)

وفي الواقع قد يبدو هذا الأمر ممكنا نظريا إلا أن العديد من المترجمين إلى اللغة العربية يفضلون اختيار عدم ترجمة اللهجة وإن صادف و تُرجمت اللهجة فأحيانا ما تُترجم إلى اللهجة المصرية باعتبارها لهجة مفهومة لدى كل العرب.

تجدر الإشارة أيضا أن اللهجة قد تتأثر باختيارات متكلمها الشخصية كتفضيله لبعض العبارات أو التراكيب فتصبح من ثمة لهجة شخصيةidiolect تتحكم فيها الخصوصية الفردية في التعبير والمحادثة «idiosyncrasies » كإسناد مفاهيم خاصة لبعض التعابير المتداولة، لكن ذلك لا يخرجها عن نطاق اللهجة الأصلية التي ينتمي إليها المتكلم سواء كانت جغرافية أو اجتماعية ، لكن ما يصنع خصوصيتها هو ارتباطها بميولات الأفراد في الحديث على طريقتهم الخاصة، لذا يرى «موريس بريني»Maurice Pregnier أن اللهجة الشخصية تتموقع على مفترق الطرق بين تفرعات اللهجة المختلفة التي تعرّف لا من منظور جغرافي فقط ولكن اعتمادا على معايير أخرى اجتماعية و جمالية وتقنية» (١) ،إنها بتعبير آخر أسلوب المتكلم الذي يجب أن توجد الترجمة المناسبة له لا باعتباره تنويعا لغويا بل باعتباره حاملا لدلالات حول أسلوب المتكلم في الحديث ، ويضرب «حاتم وميسن» مثال عبارة « round the twist » التي يدل اختلاف نطقها من منطقة إلى أخرى على اختلاف لهجي، لكن إسناد معنى خاص لها يتنافى ومعناها الأصلي يعتبر لهجة شخصية،كأن تُستعمل للدلالة على شخص عاقل في حين أنها تعني العكس (٢).

٣,٢.التكافؤ اللهجي عند بيتر نيومارك
« Peter Newmark »:

قدم «بيتر نيومارك» Peter Newmark في كتابه الشهير « A Textbook of Translation »»الجامع في الترجمة «حلولا تبدو أكثر مرونة في التعامل مع اللهجة، حيث يرى أنه لا حاجة لاستبدال لهجة بلهجة أخرى لأن ذلك محض تعقيد للأمور كما أنه يتطلب من

المترجم إتقان اللهجة الهدف و الإلمام بها يقول :
«في رأيي لا حاجة إلى استبدال لهجة عامل المنجم في الزولو (بجنوب إفريقيا بلهجة عامل المنجم الويلزي (في بريطانيا مثلا)، و لكن قد يكون ذلك مناسبا إذا كنت أنت نفسك ملما كل الالمام باللهجة الويلزية» (٣)

لذلك لا يعتمد نيومارك الخطية في ترجمة اللهجة أي حتمية ترجمة لهجة بلهجة ولكنه يقترح بدل ذلك إستقراء أسباب توظيف اللهجة في النص الأصلي و ترجمة دلالتها، ويميز «نيومارك» في هذا الإطار ثلاث أهداف رئيسية في ترجمة وظائف اللهجات، أولاها هو إبراز إستعمال سوقي للغة وثانيها التشديد على الاختلافات بين الطبقات الاجتماعية و ثالثها الإشارة إلى مزايا ثقافية محلية (١)

إن المهم في ترجمة اللهجة هو المحافظة على نفس إيحاءات النص الأصلي التي وظف الكاتب من أجلها هذه اللهجات إما توظيفا جزئيا أو كليا، كما يؤكد نيومارك على ضرورة إنتاج كلام طبيعي سوقي وربما لا طبقي للإشارة إلى اللهجة وذلك على غرار عبارة: « scrounging around all the time التي تترجم بـ: «إنه يتسكع على طول» (٢)

أما عند الترجمة من العربية إلى لغة أخرى فيجب أيضا تقصّي إنتاج كلام طبيعي ، فالعبارة السورية مثلا: «يلعن اللي بَزَرْكُو» لا تجد مرادفا لها في اللغة الانجليزية حيث لا يُشتَم الآباء عادة في هذه اللغة ، لهذا تفضل ترجمتها بـ: (٣) « damned bastards »، وهذه الترجمة تحقق الهدفين اللذين حددهما «نيومارك» حيث تُبين استعمالا سوقيا للغة ،كما تُوضح نوعا ما الطبقة الاجتماعية التي ينتمي لها المتكلم ، لكنها لا يمكن أن تحقق الهدف الثالث الذي يحتاج تبني إستراتيجية مختلفة وهي التغريبية التي تظهر في إستعمال عبارة damned the child making process

٢-أهمية السياق في تحديد منهجية ترجمة العامية

إن السياقات التي قد يقع فيها استخدام العامية كثيرة يمكن حصرها في سياقين أساسيين:

١-أن ترد العامية كمقاطع في عمل أدبي ما على لسان بعض شخصياته وهو إدراج له أسبابه التي غالبا ما تكون لفت الانتباه إلى أصولهم أو مستواهم الثقافي أو الاجتماعي وهو ما يشكل أحد أهم العقبات في الترجمة ذلك أنه من المستحيل إبراز أصول المتكلم، لذا يقترح العديد من



الجامع في الترجمة

(A TEXTBOOK OF TRANSLATION)

تأليف
البروفسور بيتر نيومارك

ترجمة وإعداد
أ. د . حسن غزالة

(الترجمة الكاملة للكتاب)

منشورات
دار ومكتبة الهلال
بـيـروت

المنظرين التعامل مع هذه المقاطع اعتمادا على مبدأ مفاده أن ما يهم في الترجمة هو إبراز الاختلاف لا التعريف به de la qualifier indiquer la différence au lieu ويكون ذلك عن طريق استعمال بعض التعابير الشعبية للدلالة على أن المتكلم ينتمي إلى بيئة مختلفة .

٢- أن يكون استعمال العامية كُلّيًا أي أن يكون النّص كله خطابا لهجيا أو دارجا، وهنا تطرح إشكالية أخرى وهي :ما هو الغرض من ترجمة هذا النص ؟ أهو نقل تراث الآخر ومأثوره و نقل صورته كما هي لمن يهمه التعرف عليه أو إقامة دراسة أنتربولوجية على بعض خصائص حياته و معتقداته؟ و هو الأمر الذي يطرح مشكلة استحالة الترجمة اللغوية إضافة إلى استحالة الترجمة الثقافية مما يستدعي وضع الشروح والتوضيحات، أم أن الغرض يكمن في ترجمة النص ذاته باعتباره وحدة دلالية ومعنوية ويكون ذلك عن طريق تقديم بدائل أسلوبية لتحقيق ما أسماه بوبوفيتش Popovič «الهوية التعبيرية» The expressive identity

واستراتيجية الترجمة سترتبط في الواقع بشكل كبير بالسياق الذي يقع فيه النص، فإن كان موظفا في نص أدبي ارتبطت الترجمة بأسباب توظيفه ، أما إذا كان النص خطابا عاميا كان السبب من ترجمته والهدف منها أول ما



يحدد منهجية المترجم ويبرر اختياراته الترجمية

حاولنا من خلال هذا العمل أن نخصص للغة العامية مكانا نجمع فيه أهم التنظيرات التي تعرضت لها وحاولت أن تجد الحلول المناسبة للغة أهم ما يميزها مرونة فائقة وتغير مستمر.

المراجع العربية:

- عبد الله شناق ، صعوبة ترجمة أدب المهمشين، مجلة المترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران، عدد١٢،ديسمبر ٢٠٠٥، ص١٥٧

المراجع الأجنبية:

André Martinet Eléments de linguistique-générale, 4 ème édition, Armand Collin, Paris, 1997, p.158

Antoine Berman, La Traduction et la-lettre ou l'Auberge du lointain, Editions du Seuil, 1999, p 64

Chédia Trabelsi, La traduction des-niveaux de langue et des régionalismes de l'arabe en français dans le roman de Taieb Salah «Saison de la migration vers le nord», Méta : journal des traducteurs, vol. 45, n° 3, 2000, p.473

George Steiner, After Babel, Oxford - University Press, 3rd edition, 1998, p.33

J-C, Catford, A linguistic Theory of - Translation, Oxford University Press, London, p87

Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage-Larousse, 1999, p143

Maurice Pregnier, Les fondements soci--olinguistiques de la traduction, , Presses universitaires de Lille, 1993, p165

المراجع المترجمة:

- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة، من الترجمة العربية لحسن غزالة ، دار مكتبة الهلال، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٩

الهوامش

١- المقصود بالعامية في هذا المقام: اللغة التي يتم من خلالها التواصل في العالم العربي، والتي تشكل اختلافات مهمة مع الفصحى، كما أنها قد تتداخل بشكل كبير مع اللهجة واللغة المحلية، فأحيانا تُعرّف إحداهما بإحدى خصائص الأخرى، وقد يتم ذلك إصطلاحا، يقول عبد القادر سلامي: « أما من حيث الإصطلاح، فاللهجة تسمى العامية أو المنطوقة أو المحكية أو المحلية أو الدارجة، وهي» اللسان الذي يستعمله عامة الناس مشافهة في حياتهم اليومية لقضاء حاجاتهم والتفاهم فيما بينهم »

- عبد القادر سلامي، اللغة واللهجة بين الثبات والتحول، دراسة للأقيسة المتبعة في التعبير عن ظاهرة النفي في بعض اللهجات العربية ومقارنتها بما وقر في العربية، مجلة واتا للترجمة واللغات، السنة الأولى العدد٣، ٢٠٠٧ .

http://www.wata.com

2)- ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

Malheureusement, le vernaculaire ne peut » etre traduit dans un autre vernaculaire .Seules les koinai, les langues « cultivées », peuvent « s'entretraduire

Antoine Berman, La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain, p 64

١)-سامح فكري حنا، الترجمة بين أسئلة الهوية والماهية، سبتمبر 2006

http://www.arabswata.org/forums/up--loades/554_116730632.doc

)-ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:٢

Terme (dialecte)… employé le plus souvent »
en référence à des variétés linguistiques comportant une localisation géographiques particu-
« lière
André Martinet, Eléments de linguistique -
générale, 4ème édition, Armand Collin, Paris, 1997, p.158

٣)- ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

le dialecte est un système de signe et de »
règles combinatoires de même origine qu'un autre considéré comme langue, mais n'ayant pas aquis le statut culturel et social de cette langue indépendamment de laquelle il s'est
« développé
Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, 1999, p143

١)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :

The concept of a « whole language » is »
so vast and heterogeneous that it is not operatioally useful for many linguisyic purposes, descriptive, comparative and pedagogical.It is,therefore,desirable to have a framework of categories for the classification of « sub-lan-
« guages »,or varieties within a total language
J-C, Catford, A linguistic Theory of Transla- --
tion, Oxford University Press, London, p87

٢)-ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :

In the selection of an equivalent TL geo- »
graphical dialect this means selection of a dialect related to (the same part of the country) in a geographical sense
.Ibid, Loc Cit -
J-C, Catford, A Linguistic Theory of Transla-1
tion, pp.87-88
Chédia Trabelsi, La traduction des niveaux-(2
de langue et des régionalismes de l'arabe en français dans le roman de Taieb Salah «Saison de la migration vers le nord», Méta : journal des traducteurs, vol. 45, n° 3, 2000, p.473

٣)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :

Two dimensions are recognised.One has »
to do with the user in a particular language event :who(or what) the speake/writer is User-related
varieties are called dialects which while capable of displaying differences at all levels,differ from person to person primarily in the phonic medium. The second dimension relates to the
« …use to which a user puts language
B, Hatim-I, Mason, Discourse and the Translator, Longman, 1990, p39
B, Hatim-I, Mason, Discourse and the -(1
Translator, Longman, 1990 p.40

٢)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :

languages conceal and internalize more,…»
« perhaps, than they convey outwardly
George Steiner, After Babel, Oxford Uni- -
versity Press, 3rd edition, 1998, p.33

1)- ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

Upper-class English diction, with its sher- »
pened vowels, elisions, and modish slurs,is both a code for mutual recognition-accent is worn like a coat of arms-and an instrument of
« ironic exclusion
G,Steiner, After Babel, p33 -
B, Hatim .I, Mason, Discourse and the-(2
Translator, pp.89- 90
Ibid, p.43-(3

١)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :

L'idiolecte se trouve donc situé au carre- »
four de plusieurs sous-ensemble définis selon les critères non seulement géographique, mais
« …aussi sociaux, esthétique, techniques
Maurice Pregnier, Les fondements sociolin---
guistiques de la traduction, , Presses universitaires de Lille, 1993, p165

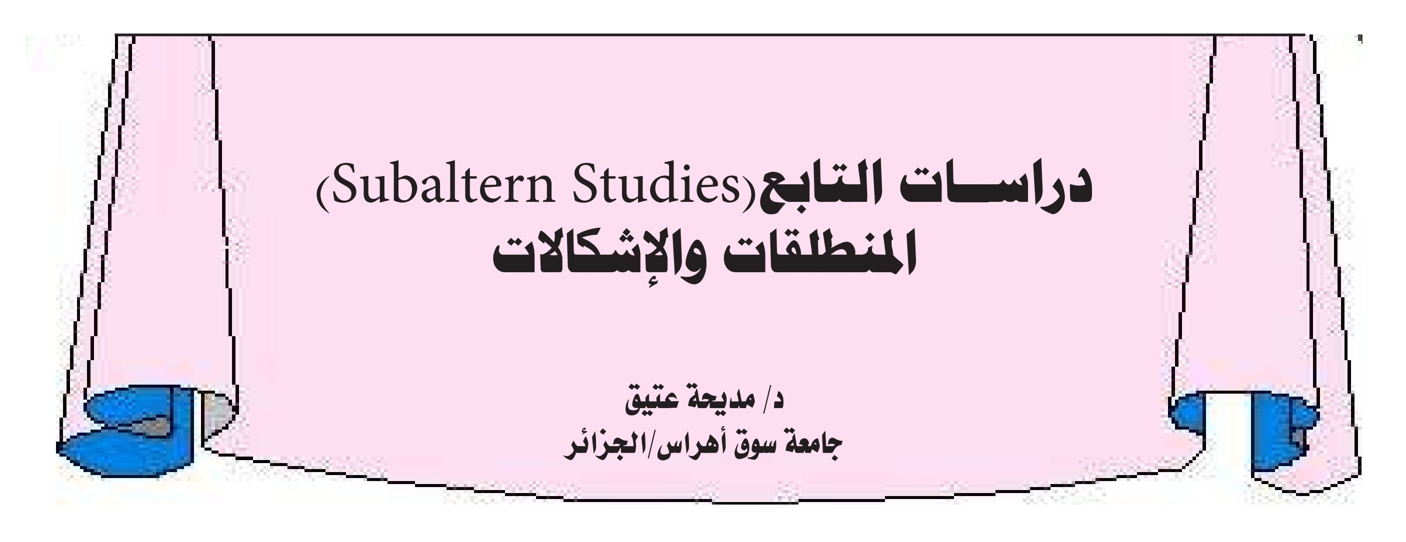
B, Hatim –I, Mason, Discourse and the -(2
Translator, pp 44- 45

3)- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة، من الترجمة العربية لحسن غزالة ، دار مكتبة الهلال، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٩٦

١)- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة ، ص ن

٢)-المرجع نفسه ، ص ٢٧٠

٣)- عبد الله شناق, صعوبة ترجمة أدب المهمشين، مجلة المترجم, مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن, جامعة وهران,
عدد ١٢. ديسمبر ٢٠٠٥. ص ١٥٧



دراســات التابع (Subaltern Studies) المنطلقات والإشكالات

د/ مديحة عتيق
جامعة سوق أهراس/الجزائر

إشكاليات الورقة:

يمثّل هذا الحقل فرعا معرفيا هاما ضمن دائرة الدراسات ما بعد الكولونيالية، وقد ظهرت بوادره الأولى منذ سبعينيات القرن العشرين على يد ثلّة من النقاد ما بعد الكولونياليين خاصّة ذوي الأصول الهندية المتواجدين ببريطانيا على وجه خاصّ، ستحاول هذه الورقة الإحاطة بهذا الحقل وذلك من خلال الوقوف على اشتقاقاته اللغوية، وأصوله المعرفية، وامتداداته التاريخية، كما سنحاول إضاءة مجالات اهتمامه، وأهمّ مبادئه وأعلامه وموقعه ضمن الدراسات ما بعد الكولونيالية، وأهمّ الانتقادات التي وجّهت لهذا الحقل، وكيف ردّ روّاده على تلك الانتقادات،وسنبدأ بـ:

مفهوم التابع (Subaltern):

التابع- لغة- كلمة لاتينية ذات دلالة عسكرية، وتعني مرتبة دنيا في الجيش، وقد أعدّ قاموس أكسفورد الإنجليزي في طبعة ١٩٩٣مسحا تاريخيا لمفهوم «التابع»،وهو تاريخ طويل «ففي أواخر العصر الوسيط



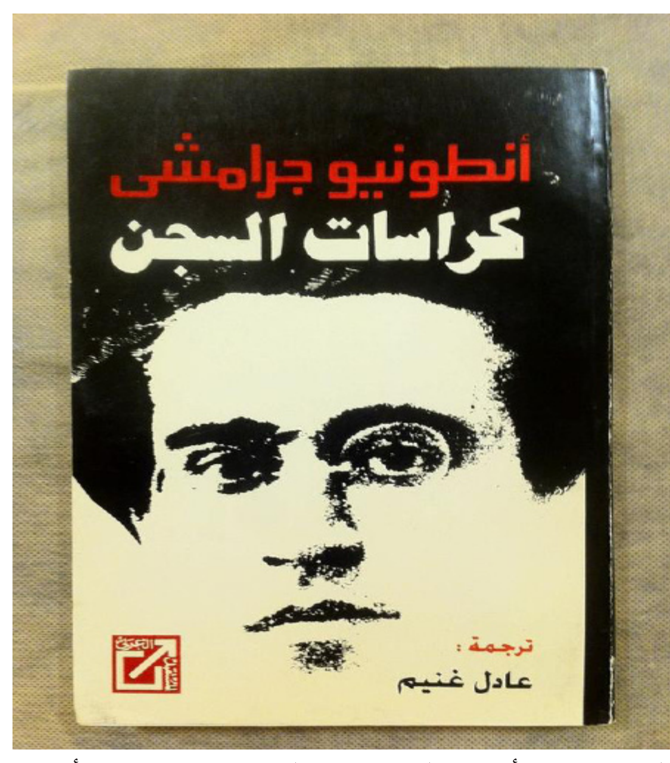

كان يطلق على الخدم (vassels) والفلاحين، وحوالي عام ١٧٠٠ صار يحيل إلى المراتب الدنيا في الجيش خاصّة ذوي الأصول الفلاحية، وفي عام ١٨٠٠كان الكتّاب الذين يكتبون من منظور تابعيّ ينشرون روايات وكتابات تاريخية عن الحملات العسكرية في الهند وأمريكا وكان (G.R.Gleiy) (١٧٦٨-١٨٨٨)الذي كتب السيرة الذاتية لـ (Robert Clive) و(Warren Hastings) ضليعا في هذا النوع من الكتابات، وقد حرّضت الحرب العظمى على انتعاش كتابات شعبية عن حياة التابع ضمن يوميات ومذكّرات مطبوعة وبُعيد الثورة الروسية بدأ أنطونيو غراميسي (١٨٩١-١٩٣٧) ينسج أفكارا حول هويّة التّابع ضمن نظرية الصراع الطبقي.» ١

وكان أوّل من نحا بالكلمة عن دلالتها العسكرية هو الماركسي الإيطالي الشهير أنطونيو غراميسي في مقاله «ملاحظات عن التاريخ الإيطالي» الذي ظهر لاحقا ضمن كتابه الشهير «مذكرات السجن «التي كتبها بين سنتي ١٩٢٨و١٩٣٥.

يذهب معظم النقاد إلى أنّ غراميسي عنى بالتابع «البروليتاريا» ،وقد اضطرّ إلى هذه التورية البلاغية تحايلا على رقابة المطبوعات في السجن، ويذهب نقاد آخرون إلى أنّ التابع في مقال غراميسي يحيل إلى كلّ فرد ينتمي إلى الطبقات الدنيا وخاصّة الفلاحين والعمّال الذين قمعهم موسيليني وأسكت أصواتهم وحقّهم في تمثيل أنفسهم في مجتمعاتهم.

وقد أدان غراميسي في مقاله المذكور آنفا سيطرة طبقة «النخبة» على الوضع السياسي وانفرادها بصنع الحدث واتّخاذ القرار، ودعا – في المقابل – التابعين إلى توحيد صفوفهم ليتمكّنوا من خلق التاريخ وصنع القرار بل تجرّأ في طرحه حين دعاهم إلى(أن يخلقوا دولة وتاريخ موازيين لدولة وتاريخ النخبويين) . ٢

ويبدو لنا منذ البداية أنّ مصطلح «التابع» مشوّش وغير دقيق في طرح غراميسي، وسيظلّ هذا الغموض والعمومية ملازمين للمصطلح» وربّما علينا أن نؤكّد على أنّ «التابع» مصطلح كثر استعماله للإحالة إلى منظور أناس من مناطق خارج هيكل السلطة (...) وهو يمنح إدراكا جديدا لتاريخ المناطق المستعمَرة من منظور المستعمَرين لا من منظور السلطة، في هذا السياق بدأ المؤرّخون الماركسيون برؤية التاريخ الاستعماري من منظور البروليتاريا لكنّ ذلك لم يكن كافيا حيث كانت الرؤية الأوروبية –المركزية سائدة، ومع ذلك لا يزال مصطلح «التابع» يستعمل بانتظام في



التاريخ، والأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والأدب» ٣ويعود الفضل في ذلك إلى ظهور «دراسات التابع» كحقل معرفي جديد في سبعينيات القرن العشرين على يد ثلّة من النقاد الهنود والجنوب أسيويين الذين تلقّفوا أفكار غراميسي وطوّروها بما يتماشى مع اهتماماتهم المعرفية والوطنيّة، فكيف كان ذلك؟

نشأة دراسات التابع:

بدأت دراسات التابع في الظهور منذ نهاية سبعينيات القرن العشرين حيث اتّفق فريق من المؤرّخين الهنود المتواجدين بإنجلترا على إصدار جريدة في الهند، ولكن تمكّنت مطبوعات جامعة أكسفورد في نيودلهي من إصدار ثلاثة أجزاء من المقالات المسمّاة «دراسات التابع: كتابات عن تاريخ ومجتمع جنوب آسيا»، واستمرّت هذه المقالات في الظهور سنويّا منذ ١٩٨٢، وقد أدّى نجاحها إلى ظهور ثلاثة أجزاء أخرى في السنوات الخمس اللاحقة، وكانت كلّها بإشراف راناجيت جوها وحين استقال من الإشراف عام ١٩٨٩ كان هو وثمانية من رفاقه قد أنجزوا ٣٤ من ٥٤ مقالا ضمن الأجزاء الستّة (مجلة «دراسات التابع») بالإضافة إلى ١٥ كتابا حول الموضوع» ٤

وقد حظيت كتابات هؤلاء النقاد بمقروئية واسعة في الهند وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية وجنوب آسيا كما تزايد عدد الأكاديميين المعنيين بهذا الحقل المعرفي حتّى شكّلوا مدرسة مستقلّة صار يُطلق على


غاياتري سبيفاك

منخرطيها «التابعيين» (Subalternists) «وقد ظُهرت مقالاتهم النواة في شكل كتاب ورقيّ عام ١٩٨٦حين طُبعت «مختارات من دراسات التابع» من قبل مطبوعات جامعة أكسفورد في نيويورك وأكسفورد بإشراف راناجيت جوها وغياتري شاكرافورتي سبيفاك، وقد كتب المقدّمة إدوارد سعيد» ٥ لقد بدأت «دراسات التابع» كجزء من كتابة تاريخ (Historiography) جنوب آسيا وتطوّرت إلى جزء من النقد ما بعد الكولونيالي، وفي كلّ مراحلها كان التابعيوّن يركّزون في كتاباتهم على ما يحدث في القاع /الأسفل أكثر من تركيزهم على فعل النخبة، ويمكن أن نذكر بعضا من

أشهر التابعيين:

راناجيت جوها، دافيد هارديمان (David Hardiman,) وبارتا كارتيجي (Partha Chatterjee) Dipesh Chakrabarty, وغيان باندي Gyan Pandey,وغياتري سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak، وسوزي ثارو(Susie Thru)، غيان باركاش (Gyan Parkash) وإدوارد سعيد، ودافيد أرنولد (David Arnold) وغوتام بادرا (Gautam Badhra) وقدري إسماعيل، وقمران أسدار علي، و(Shail Mayaram)و (Sumit Sarkar)و (Lata Mani)و(Aamir Mufti) و (M.S.S.Pandian) و(Sudipta Kaviraj) وفد شكّل هؤلاء فريقا أسموه «فريق دراسات التابع» «Subaltern Studies Group» ويختصر كما يلي (S. S. G)

وتجدر الإشارة إلى أنّ هؤلاء النقاد لم يتمكّنوا من تقديم تعريف جامع مانع لمصطلح «التابع» بل ظلّ المفهوم يتأرجح من ناقد إلى آخر ومن ثقافة إلى ثقافة إلى ثقافة ومن مرحلة إلى أخرى، و لا نستطيع طبعا أن نلمّ بمفهومه الاصطلاحي عند هؤلاء جميعا لذا سنكتفي بالوقوف عند أشهر تابعييها، وهم

التابع عند راناجيت جوها:

يرى راناجيت جوها أنّ «التابع» مصطلح فضفاض وغائم، ينطوي تحت مظلّته كل أنواع المهمّشين في مجتمعات جنوب آسيا سواء كان التهميش لاعتبارات طبقية، أو عمرية، أو جنسيّة، أو تربوية أو أيّ اعتبارات أخرى..وكان جوها كثيرا ما يستعمل كلمة «الشعب» رديفا للتابعين..

ويرى راناجيت جوها أيضا أنّ جماعات التّابعين تتحدّد طبقا لاختلافها وتميّزها عمّا يعرف بطبقة النخبة، ولعلّ هذا الطرح يضعنا أمام السؤال الجوهري التّالي: ما الفروق الجوهرية بين التابعين والنخبويين؟

إنّ أهمّ فاصل بين الجماعتين - في عرف جوها – هو مدى تقارب الجماعتين من الإدارة البريطانية، وهنا يتحدّث جوها عن المجتمع الهندي على وجه خاصّ، فالنخبويّون أكثر قربا وولاء وتمثّلا لقيم الإدارة البريطانية والثقافة الاستعمارية،ويقسّمهم جوها إلى ثلاث مجموعات هي كالتالي:

*الجماعات الأجنبية المسيطرة

*جماعات أبناء المستعمرات المسيطرة في كلّ أنحاء الهند

*جماعات أبناء الهند المسيطرة في المستويات الجهويّة والمحلّيّة»

كما يستعين جوها بعامل آخر للتمييز بين النخبويين والتابعين يسمّيه «الحركية السياسيّة» (Political Mobilization) «وتتحقّق الحركيّة السياسيّة للنخبة من خلال تلاؤمها وتوافقها مع النظم والقوانين البرلمانية البريطانية في حين تتأسّس حركيّة التابعين السياسيّة من خلال أشكال تقليدية على غرار روابط الدّم والقرابة، والإقليميّة،والانتماءات القبلية والعرقيّة حيث تتّخذ الحركيّة الشعبيّة شكل عصيان الفلاحين (Peasant Insurgencies) أو مظاهرات جهويّة ، ولا يهمّ مدى تناغم جماعات التابع مادام هناك خاصيّة ثابتة دوما تميّزهم وتعرّفهم وهي خاصيّة مقاومة السيطرة المفروضة من قبل طبقة النخبة. ٦ والنتيجة المستخلصة هي أنّ الهنود البورجوازيين أخفقوا في النهاية في الحديث عن الأمّة،

وهذا أمر يؤكّد فشل أمّة الهند في أن تحقّق وجودها الهند بشكل موضوعي دون أيّ تمثيلات يشكّلها أو يحتضنها النظام الكولونيالي، ويشمل هذا الفشل – في عرف جوها – المشكلة الحرجة في كتابة تاريخ الهند المستعمَرة ٧ (بعبارة أخرى يؤكّد راناجيت جوها أنّ التاريخ لا يصنعه النخبة وخاصّة أولئك الذين تأثّروا بمقولات المستعمرين فحسب بل صنعه العوام والفلاحين والعمّال والنساء، لذا على التابعيين أن يعيدوا كتابة تاريخ الهند مركّزين على دور التابعين في رسم تاريخ بلادهم وخاصّة ما تعلّق بالاستقلال والتحرّر، وبعبارة أخرى، يؤمن راناجيت جوها بأنّ «تاريخ الهند يمثله صراع الطبقات المغلقة، والتحيزات الدينية والفئوية، والمرويات السردية، وأحوال المعدمين في الأرياف والمدن، وتبعية المرأة، وكل الجماعات التي لم تنتج تاريخا مكتوبا، أما التاريخ الرسمي الذي ودّن في ضوء التصور الاستعماري فهو مجتزأ، ونخبوي، وزائف، ولا يمثل حقيقة بلاد غنية بتاريخها، وأفكارها، وأعراقها، وعقائدها)٨

التابع عند غياتري سبيفاك:

تعتبر غياتري سبيفاك ٩ من أهمّ النقاد النشطين في حقل «دراسات التابع» بل هي أحد الأقانيم الثلاثة الدراسات ما بعد الكولونيالية بعد إدوارد سعيد وهومي بابا، و لا يعني هذا التصنيف أنّ سبيفاك مؤيدة مطلقة لأطروحات «دراسات التابع» إذ تفاجئنا انشقاقها المعرفي عن التابعيين بمقالها المثير للجدل «هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟» «فخلال عقدين نوقش هذا البحث، وحلل، في عشرات من الدراسات، والمناظرات، والمؤتمرات، فارتبطت دراسات التابع به، حيثما أثير جدل الثقافي حول الهويات الثقافية، ومفهوم التبعية الخارجية «الاستعمارية» والتبعيات الداخلية «الطبقية، والجنسوية»١٠

توقّفت سبيفاك عند هلامية المصطلح وضبابيته وعموميته، ونبّهت إلى أنّ غرامیسي وظّفه مكرها هربا من رقابة المطبوعات، وقد تحوّلت هذه الصياغة المكرهة إلى وصف لكلّ شيء لا يخضع لتصنيف طبقيّ حاسم.

وقد دلّلت سبيفاك على صعوبة التصنيف الطبقي من خلال حديثها عن وضع النساء الهنديات، وخاصة نساء١١ الـ Sati اللاتي نُظِر إليهن من منظورين مختلفين:

منظور بريطاني كولونيالي: إذ رآهنّ ضحايا مثيرات للشفقة، ظلمهنّ الدين والمجتمع البطريركي.

منظور وطني هندوسي: رآهنّ زوجات مخلصات، ومؤمنات تقيّات، وبطلات شجاعات.


هومي بابا

وقد ترتّب على المنظور الأوّل أن قامت السلطات الاستعمارية البريطانية بإلغاء هذا الطقس عنوة منذ عام ١٨٢٩رغم تخوّفها من عواقب هذا القرار لأنّها كانت تدرك جيّدا أنّه طقس مقدّس في المجتمع الهندوسي البطريركي التقليدي ممّا سيهزّ شرعيّتها في أعين هذا المجتمع المحافظ «فبإبطال هذه الشعيرة الدينية عام ١٨٢٩ كان سيُنظَر إلى الوجود البريطاني على أنّه غير شرعيّ خصوصا أنّه لم يعتبر الـ Sati خرافة فحسب بل اعتبروه جريمة، وعلى هذا الأساس فقد صوّرت الأرامل في كلّ النصوص التي كُتبت من منظور كولونيالي في صورة ضحايا اللا إنسانية والدين (...) وباعتبار الـSati شعيرة بربرية أمكن للبريطانيين أن يبرّروا الإمبريالية على أنّها مهمّة حضارية ،فقد كانوا ينقذون النساء من طقس بشع...١٢

ومن هذا المنطلق تناقش سبيفاك قضيّة إلغاء الطقس الهندوسي الـSati في الهند من قبل الاحتلال البريطاني على أنّه شكل /صيغة لإنقاذ الرجال البيض النساء الملوّنات من الرجال الملوّنين، وهذا ما سيضفي طابعا حضاريا مزعوما على التواجد البريطاني في الهند، وستنتقل هذه الصيغة إلى معظم أدبيات الغربي الكولونيالية أثناء حديثها عن الآخر اللاأوروبي.

نتذكّر في هذا السياق رواية «**رحلة حول العالم في ثمانين يوما**» لجول فيرن حيث يقوم البطل /الرجل الأبيض بإنقاذ أرملة هندية شابة سيقت مرغمة إلى ألسنة اللهب في حفلة جنائزية هندوسية، ونذكر أيضا شخصية بوكاهانتس الكرتونية التي صوّرها عالم والت ديزني في صورة ملكة هنديّة ملوّنة تفرّ مع رجل أبيض هربا من بربرية بني قومها الملوّنين ، وهذا ما يحمل رسالة مبطّنة مفادها أنّ



الرجل الأبيض لم يأت مستعمرا ولا غازيا بل جاء منقذا وبطلب من السّكان الأصليين..

أمّا المنظور الثاني للأرامل الهنديات فقد اعتبرهنّ –كما ذكرنا آنفا –بطلات وزوجات مخلصات اخترن طوعا أن يلتحقن بأزواجهنّ في العالم الآخر دون أن يكرههنّ أحد على ذلك، وفي هذا السياق يذكر الضابط الهندي – البريطاني ويليام سليمان في مذكّراته «أنّ امرأة عزمت على أن تخلط رمادها برماد زوجها الراحل، وتدلّ كلمة «عزمت» على أنّ قرار المرأة بأداء الـSati كان طوعيّا، إنها امرأة –بكلمات سبيفاك – أرادت في الواقع أن تموت» ١٣.

ومن هذا المنطلق، فإنّ قرار الحكومة البريطانية بإلغاء الشعيرة الدينية إجحاف في حقّهنّ، ومصادرة لحق الاختيار لديهنّ وحرمان من واجب مقدّس وعزيز عليهنّ..»يبدو أنّه بعد حظر الـSati لم يعد الرجال البيض ينقذون النساء الملوّنات، ولكنّهم في الواقع يحرمون النساء من حقّ الاختيار ، ويمكن إعادة جملة سبيفاك كالتالي : النساء الملوّنات يحتجن الإنقاذ من أيدي الرجال البيض والملوّنين على حدّ سواء» ١٤

وبين هذين المنظورين المتناقضين يضيع صوت التابع، ويعجز عن التعبير عن نفسه بنفسه، فحين صوّرت الأرامل الهنديات على أنّهنّ ضحايا البربرية لم يطلب أحد رأيهنّ، ولم يُسمع صوتهنّ حول هذا الموضوع، و ننسى أنّه مهما تبدو أصوات الأرامل واقعيّة فإنّها لا تعدو أن تكون –كما تقول سبيفاك – مجرّد تمثيلات خُلقت من منظور كولونيالي لكي يبرّر بها وجوده وأطروحاته المعرفيّة حول مهمّته الحضاريّة المزعومة.. وحين صوّرت على أنّها بطلة وزوجة وفيّة فإنّها حُرمت هذا الحق بإلغاء هذه الشعيرة بقرار كولونيالي، (في كلتا الحالتين –إذن – ضاع صوت المرأة /التابع بحجّة أنّ هناك صوتين نخبويين يدّعيان أنّهما يتحدّثان باسمها ويدافعان عن حقوقها) ١٥

ترى سبيفاك أنّ صوت التابع مكتوم، وأنّ النخبويّ لا يزال يمثل نفسه ويمثّل التابعين في الوقت نفسه بحجّة أنّهم أعجز وأقلّ وعيا وإدراكا من أن يمثّلوا أنفسهم، ولا يختلف هذا الإدّعاء كثيرا عن الإدّعاء الكولونيالي الذي يزعم أنّ المستعمَر أقلّ وعيا من أن يحكم نفسه بنفسه بل لابدّ له من وصاية غربية /كولونيالية يسلّمها زمام أموره

وبالعودة إلى صوت التابع المغمور تنبّه سبيفاك إلى أنّ «هناك كتابات قليلة أنجزها أعضاء من جماعات التابع ضمن ظروف قاسية» ١٦ ممّا يشكّك في مصداقيتها وشرعيتها ومدى تدخّل النخبويين في إنجازها..

تذهب سبيفاك بعيدا حين تنبّه إلى أنّ هناك «افتراض بأنّ وعي التابعين واحد، ويقود هذا الافتراض إلى إهمال الجندر وكلّ أشكال التعبير المتنوّعة داخل جماعات التابع، وذهبت أبعد من ذلك حين أشارت إلى أنّ المحتل البريطاني هو أوّل من اعتبر التابعين طبقة مستقلّة، وعليه فإنّ إعطاء التابعين صوتا هو تعزيز لتصنيف غير منصف بين النخبويين والتابعين، تلمّح سبيفاك إلى أنّ مفهوم التابع هو ببساطة وجود استراتيجي أي نوع من الشرّ الضروري لتحقيق تقدّم عمليّ»١٧ ، يمكن أن نلخّص أهمّ المآخذ التي أخذتها سبيفاك على مفهوم التابع فيما يلي:

*التابع مغمور الصوت، فهناك دائما صوت نخبوي يتحدّث عنه وباسمه.

*التّابع صنيعة كولونيالية أفرزتها الإمبريالية الغربية.

* هناك تركيز على مضامين الخطاب التابعيّ –إن وجد- وإهمال للجانب الفنّي.

*قلّة الخطابات التابعيّة وشكوك حول نقائها من تدخّل أصوات النخبويّة.

وتجتمع هذه المآخذ لتجعل سؤال سبيفاك «هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟» سؤالا شرعيا ومنطقيا إلى أبعد الحدود.. ولكنّها لا تترك السؤال معلّقا بلا إجابة تبحث عن حل عمليّ، لذا تقترح سبيفاك أن يقوم النخبويون بإخلاص بتعليم التابعين ورفع وعيهم وإدراكهم كي يستطيعوا أن

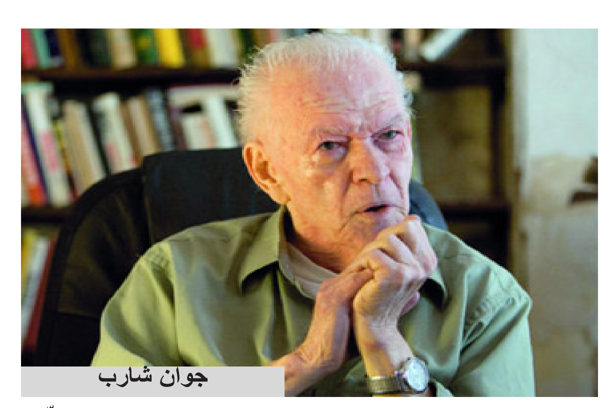
يعبّروا عن أنفسهم بأنفسهم، وبذلك يتجاوز النخبوي دور المثقف التقليدي للذي ينأى في برجه العاجي عن معاناة واهتمامات المهمّشين، أو دور المثقف المؤيّد للسلطة الذي يزيد التابع اغترابا عن نفسه ووطنه.

التابع عند جوان شارب:
تدعّم جوان شارب معظم أطروحات سبيفاك خاصّة قولها إنّ صوت التابع لا يُسمع، وتذهب أبعد من ذلك حين تشير إلى قوّة الكلمة/الخطاب، فقد خلق الخطاب الكولونيالي الغربي الشرق بالكلمات، ووصف الثقافة غير الغربية بأنّها أسطورة أو قل فولكلور، بل ذهب أبعد من ذلك حين جعل التابع لا يستطيع أن يعبّر عن نفسه وينقل رسالته إلا بلغة المستعمِر وثقافته وخطابه، بعبارة أخرى - وحسب تعبير سبيفاك – فإنّ التابع لا يستطيع أن يُسمِع صوته إلا عبر مصفاة غربية/ كولونيالية سواء كانت تلك المصفاة دينية أو لغوية أو ثقافية.

دلّلت شارب على ذلك بمثال استقته من أمريكا الجنوبية المستعمَرة إسبانيا، فقد «كان على التابعين أن يستعملوا مصفاة الدين والعبودية في لغتهم و أحاديثهم، فلكي يمتدحوا فضائل مضطهِديهم الإسبان كان على العبيد والسكّان الأصليين أن يغلِّفوا أصواتهم بثقافة التاج الإسباني، و لا أدلّ على ذلك –كما تذكر جوان شارب – من «فرانسيسكا دي فيفيروا – وهي عبدة أفرو أمريكية تعيش في إسبانيا، وقد أرسلت هذه المرأة عام ١٦٠٠رسالة إلى العرش الإسباني متوسّلة الملك أن يلحقها بابنتها التي أرسِلت للعبودية في أمريكا الجنوبية» ١٨، واضطرّت فرانسيسكا أن تكتب الرسالة بلغة وثقافة مضطهِدها (كأن تستحلفه بالمسيح) كي يستطيع أن يسمع صوتها ويفهم مرادها، وهي واحدة من ملايين التابعين الذين تبنّوا خطاب الآخر كي يعبّروا عن أنفسهم..

التابع عند بيل هوكس (Bell Hooks):
يتحدّث بيل هوكس على لسان المستعمِر الغربي مخاطبا التابع، فيقول له: «لا حاجة لأن تُسمِعني صوتك ما دمت أستطيع أن أتكلّم عنك أفضل ممّا تتكلّم عن نفسك، لا حاجة لأن تُسمعني صوتك، أخبرني فقط عن ألمك، أريد أن أعرف حكايتك وسأعيدها على مسامعك بشكل جديد يجعلها ملكا لي، أن أعيد كتابتك يعني أن أكتب نفسي من جديد، لا أزال أنا الكاتب (Author)، لا أزال أنا السُّلطة (Authority)، لا أزال أنا المستحوذ على الكلام، وأنت مركز حديثي..» ١٩

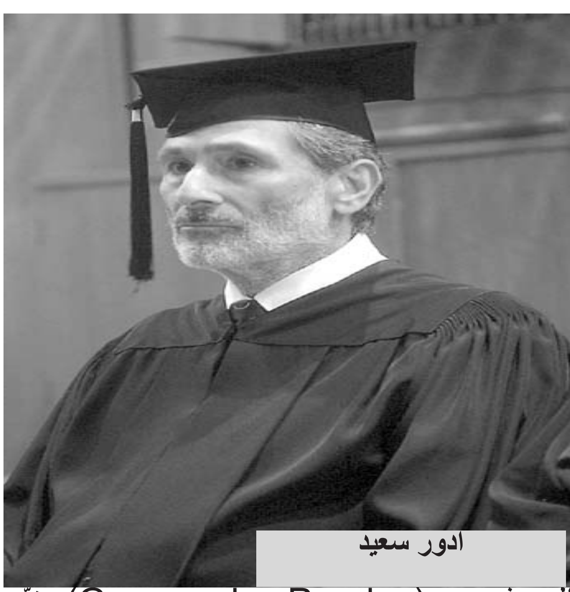
منجزات دراسات التابع:
لم تحل هذه الاختلافات الفكرية بين التابعيين دون


جوان شارب

انتشار هذا الحقل المعرفي عبر القارات الخمس، فقد تبنّته معظم الدوائر الأكاديمية خاصّة في الدول التي تعرّضت إلى تجارب استعمارية، ووصل تيّار دراسات التابع إلى عقر المراكز الأكاديمية الغربيّة، واستطاع التابعيّون أن ينجزوا دراسات رصينة وقدّمت كشوفات مهمّة في مجال دراسات المرأة، والجنوسة، والأقليات، والأديان، والأعراق، والطبقات، ثم سعت إلى تصحيح السرد المسطح الذي دوّنه المستعمرون لتاريخ مجتمعات شديدة التعقيد في مكوناتها، وتركيبها، وتاريخها. ومن الطبيعي أن يكون خطاب التابع مغايرا للخطاب الاستعماري، فبلاغته واقعيّة وصارمة وليست طنّانة وإنشائية، وهو لا يهدف إلى الإقناع إنما التحليل، وتفكيك المقولات السائدة، وإنشاء مقولات جديدة تريد تقديم تحليل مغاير لكل ما تقدّم من تحليلات.» ٢٠

مآخذ «دراسات التابع»:
يسجّل ج.بيير أربعة مآخذ تحسب على دراسات التابع، ويمكن أن نلخّصها في النقاط التالية: ٢١
أوّلا: إنّ الوثائق النّصية تحوي إجمالا مراجع قليلة بأصوات التابعين.
ثانيا: إنّ كلمات التابعين لُفظ أغلبها في ظروف غير متوازنة بسبب المتاعب التي واجهتهم طيلة حياتهم.
ثالثا: إنّ المراجع النّصيّة عن معاناة واهتمامات التابعين كُتبت في معظمها من قبل أطراف في السلطة.
رابعا: إنّ تقسيم البشر إلى تابعين ونخبويين هو نتيجة الاضطهاد الكولونيالي.

خلاصات:
أصبح واضحا هذه الأيّام أنّ «التابع» صار مظلّة تنطوي في ظلّها كلّ القطاعات المهمّشة والمقموعة بل صار أقرب إلى «الموضة» حيث يرغب الكثيرون في أن يملئوا هذه الخانة، وأن يُعبّر عن أصواتهم من خلال الممثّلين النخبويين ، تحذّر سبيفاك من توسّع هذه الظاهرة التي ستؤدّي إلى مزيد من التّبعيّة، (...) ومن المفارقة أنّ


ادور سعيد

البروفيسور (Gyamendra Pandey) ينبّه إلى أنّ هناك حركة متطرّفة من المهمّشين انقلبت من المطالبة بالمساواة إلى المطالبة بالاختلاف» ٢٢

الهوامش

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction, Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia, London,2001p04

El.Habib Louai : Retracing the concept of the Subaltern from Gramsci to Spivak: Historical developments and new applications, African Journal of History and Culture (AJHC) Vol. 4January 2012 ,p4 Available online at http://www.academicjournals.org/AJHC

Abhishek.Gopal : Concept of Subaltern and Subaltern Studies http://fr.scribd.com/doc/167148150/Concept-of-Subaltern-and-Subaltern-Studies

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction,,p5

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction,p6

? Spivak : Can The Subaltern Speak

El.Habib Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:..p5

El.Habib Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:p5

عبد الله إبراهيم: دراسات التابع، جريدة الرياض، file:///C:/Documents%٢٠and%٢٠Settings/user/

ولدت «سبيفاك» في كلكتا في البنغال الغربي في ١٩٤٢ لعائلة من الطبقة الوسطى، وعلى هذا فهي تنتمي الى الجيل الأول من مثقفي الهند بعد الاستقلال، درست الإنجليزية في جامعة كلكوتا، ورحلت الى الولايات المتحدة الأميركية في عام ١٩٦٠ لدراسة الأدب المقارن، فنالت الماجستير، وأعدت أطروحتها للدكتوراه حول الشاعر «بيتس» وصدرت في كتاب بعنوان «حياتي التي يجب أن أعيد خلقها: حياة وشعر و.ب بيتس «في عام ١٩٧٤ قدمها الناقد المعروف «بول دي مان» الذي أصبح أحد أهم أعلام جماعة «بيل» للدراسات التفكيكية . عملت معه في وقت لم يكن عرف شيئاً عن دريدا، وسبيفاك نفسها لم تعلم شيئا عن المؤتمر الذي عقد في جامعة «جون هوبكنز» عام ١٩٦٦ وتشققت فيه البنيوية، وانبثقت مدارس مابعد الحداثة، ومنها التفكيك الذي ارتبط بدريدا، وتواصلت أعمالها التي اتخذت شهرة عالمية منها «عوالم أخرى: مقالات في السياسة الثقافية عام ١٩٨٧ و«هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ » موضوع حديثنا، و«مختارات من دراسة التابع «بالمشاركة مع» رانا جيت جحا» في عام ١٩٨٨، ثم «ناقد ما بعد الاستعمار: لقاءات، استراتيجيات، حوارات «في عام ١٩٩٠ و«نقد عقل مابعد الاستعمار «في عام ١٩٩٩م فضلاً عن عشرات المقالات، والبحوث، والمؤتمرات، واللقاءات الأخرى، وجميع هذه الأعمال جعلتها تتبوأ مكانة كبيرة في دراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات التابع، فهي تدرج ضمن النخبة المؤسسة لهؤلاء النقاد والباحثين.

عبد الله إبراهيم: هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟، جريدة الرياض، file:///C:/Documents%٢٠and%٢٠Settings/

الـSati لغة تعني الزوجة الطيبة، رمز الواجب، واجب المرأة نحو زوجها، والمتمثّل – على نحو خاص –في إحراق الأرملة نفسها حيّة وفاء لزوجها، ويعتبر الـ Sati طقسا هنديا مقدّسا في المجتمع الهندوسي التقليدي.

Eleanor.Ross: How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ..,INNERVATE,Leading Undergraduate Work in English Studies,The University of Nottingham, Volume2, (2009)p384

E.Ross : How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ..,p386

E.Ross: How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ..,p386

E.Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:…p 7

;J.Biers: Subaltern Studies www.fdcw.unimaas.nl/.../JBier_Subaltern%20 . ..Studies

J.Biers: Subaltern Studies www.fdcw.unimaas.nl/.../JBier_Subaltern%20 . ..Studies

Wikipedia : Postcolonialism www.wikipedia.com

Hook (Bell) : Marginality as a site of Resistance (Marginalization & Contemporary Cultures), Out there: Marginalization and contemporary cultures,1990, 341-343.

عبد الله إبراهيم: دراسات التابع، جريدة الرياض، (مرجع سابق)

….J.Biers: Subaltern Studies

E.Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:…p





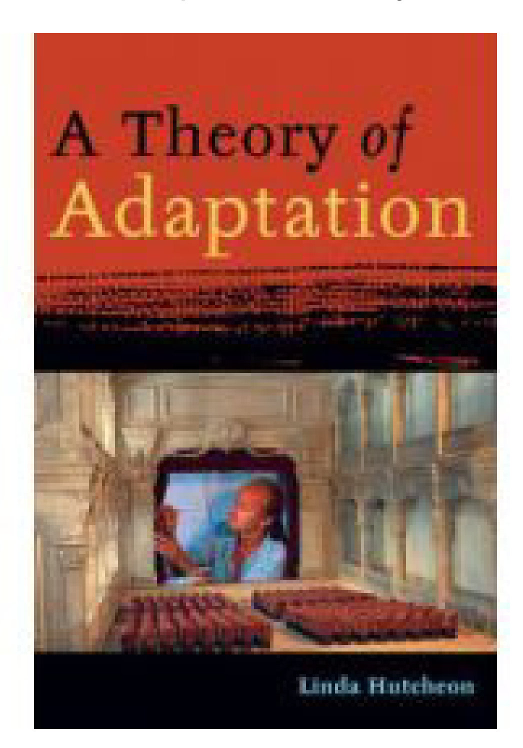
أماني أبو رحمة

ليندا هتشيون (١٩٤٧-) ، واحدة من أهم وأشهر المنظرات في حقول ما بعد الحداثة والنسوية والعلاقات المتشابكة بين المجالين. قدمت هتشيون نظريات رائقة وبليغة حول موضوعات غامضة مثل الباروديا (السخرية أو التهكم الساخر) والمفارقة والجماليات. ولم تتوقف إسهاماتها عند التحليل والتنظير، ولكنها أضافت إلى كل عمل من أعمالها مداخلاتها الخاصة النابعة من خلفيتها في الأدب واهتمامها بالفن والعمارة وفهمها للفلسفة المعاصرة. ومع هذه الخلفية المتنوعة، نجد من الصعوبة بمكان تحديد عملها أو تصنيفه تحت عنوان واحد، فهي بالنسبة للبعض منظرة ثقافية ولآخرين ناقدة أدبية، وقد يعدها طرف ثالث نسوية، أو حتى ناقدة فنية، في حين أنها على الصعيد الأكاديمي تعد مختصة بالأدب الكندي، ولكن هتشون «بالنسبة للكثيرين أيضاً» فيلسوفة من طراز خاص وهذا لا يمنع بالتأكيد أن تكون كل ذلك في وقت واحد، والأهم انه لا خلاف على أن كتاباتها فاتنةً وديناميكية وفوق ذلك كله مثمرة وغزيرة الإنتاج والتأثير.

أصدرت هتشيون العديد من الكتب التي تعد مرجعيات في التنظير والفلسفة ما بعد الحداثية ونحتت أيضاً عدداً من المصطلحات غير المسبوقة في التنظير ما بعد الحداثي، كما قامت بجهد ملحوظ في تحديد العلاقات الإشكالية أيضاً بين المصطلحات والممارسات الفنية والأدبية والاجتماعية في حقبة ما بعد الحداثة. ومن أشهر مؤلفاتها التي ذاع صيتها في حقبة ما بعد الحداثة نذكر : (السرد النرجسي : مفارقة ما وراء القص، ١٩٨٠) ، (الشكلانية والجماليات الفرويدية :تشارلز مورون أنموذجا، ٢٠٠٦) ،

(نظرية المحاكاة الساخرة: تعاليم أشكال الفن في القرن العشرين ، ١٩٨٥) ، (شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، والرواية ، ١٩٨٨) ، (ما بعد الحداثة الكندية: دراسة في رواية الكندية المعاصرة بالانكليزية، ١٩٨٨) ، و(سياسات ما بعد الحداثة، ١٩٨٩) ، (صور الانقسام: المفارقات الكندية المعاصرة ، ١٩٩١) ، (نظرية التكيُف ، ٢٠٠٦) . كما شاركت في كتب ومؤلفات أخرى وأشرفت على العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية في الأدب والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وتشغل حاليا منصب أستاذ في جامعة تورنتو الكندية فضلا عن عضويتها الفاعلة والفخرية في العديد من المؤسسات والجمعيات في كندا والعالم .

تحرص ليندا هتشيون أولاً على التمييز بين ما بعد الحداثة postmodernity وما بعد الحداثية




لين داهيتشون تستلم شهادة تقديرية من السربون

postmodernism. فتعرِّف الأولى بوصفها « فترة أو حالة اجتماعية وفلسفية معينة»(١) وتحديدا الفترة أو الحالة التي نعيشها الآن ((في وقت إصدار كتاب (سياسات ما بعد الحداثة) في ثمانينيات القرن الماضي بالطبع)). أما الأخيرة فإنها ترتبط بأشكال التعبير الثقافي المختلفة الأنواع، بما فيها «الهندسة المعمارية، والأدب، والتصوير الفوتوغرافي، والسينما، والرسم، والفيديو، والموسيقى، والرقص، وهلم جرا» (٢).

وهكذا تشخِّص هتشيون أحد الأسباب التي أدت إلى تباين آراء النقاد حول «ما بعد الحداثة» وهو الخلط بين مجالين متباينين يظهر تباينهما بوضوح تام إذا ما ارتبطا بطريقة تعسفية (إجتماعي وتاريخي من جهة، وجمالي من جهة أخرى)، وبتميزها بين هذين المجالين فان هتشيون تنتقد هجوم فريدريك جيمسون المؤثر على ما بعد الحداثة: « الانزلاق من ما بعد الحداثة إلى ما بعد الحداثية ثابت ومتعمد في عمل جيمسون: فبالنسبة له فإن ما بعد الحداثية هي (المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة) (٣) . وتبعا لذلك فإنه يرى أن فن ونظرية ما بعد الحداثة هي مجرد تعزيز لأشياء كثيرة يجدها مؤلمة في ثقافة ما بعد الحداثة، خاصة حالات الرأسمالية المتأخرة متعددة الجنسيات.

لا تنكر هتشيون أن ما بعد الحداثة وما بعد الحداثية «مفهومان متداخلان بطريقة تجعل فصلهما غير ممكن» (٤). ومع ذلك فإنها تحاول الحفاظ على إمكانية أن تنجح ما بعد الحداثية الثقافية في تحقيق مسافة حرجة من مشاكل عصرنا. ولكن هتشيون تتفق مع نقاد آخرين بشأن العناصر التي تشكل حالة ما بعد الحداثة: «عالم يسيطر عليه منطق الرأسمالية التي لا تضع أي اعتبار لحقوق العمال المضطهدين أو انتهاك الطبيعة؛ ومجتمع يخضع على نحو متزايد لتدقيق الجهات الحكومية التي




تصر على إنفاذ بصرها في أعماق حياتنا الخاصة، وزيادة الاعتماد على التقنيات التي تفصلنا عن الآخرين وعن العالم الطبيعي، وتغذي تبعاً لذلك إحساسنا بـ»التذرر» وعدم الارتياح، والتركيز على السطح المنبسط في التمثيل المكاني (الشاشات، والإحصاءات والإعلانات) التي تعمل على قطع إحساسنا بالزمن والتاريخ، وثقافة تهيمن عليها الصور الزائفة (صور الكمبيوتر، والإعلانات التجارية، والنماذج الهوليودية وإعادة الإنتاج التجاري الشامل، والتلفزة televisuality، والاستنساخ التكنولوجي في جميع مناحي الحياة) مما يسهم في إحساسنا بالانفصال عن الواقع». تبتعد هتشيون عن نقاد ما بعد الحداثية من خلال التأكيد على الطرق التي تنخرط بها ما بعد الحداثة الثقافية في النقد السياسي الفعال لعالم ما بعد الحداثة من حولنا: « لا يقل النقد أهمية عن التواطؤ مع استجابة ما بعد الحداثية الثقافية للحقائق الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية لما بعد الحداثة: ما بعد الحداثية هنا لا تتعلق كثيراً بما يرى جيمسون أنه شكل نظامي للرأسمالية بقدر ما أنها المصطلح الذي يطلق على الممارسات الثقافية التي تعترف ضمناً بتورطها الذي لا مفر منه في الرأسمالية، من دون التخلي عن الرغبة بانتقادها»(٥) . وبذلك فإن هتشيون تكشف عن مجموعة واسعة من الأعمال من مختلف الأجناس الأدبية والوسائط التي توضح تأثير الأعمال الثقافية ما بعد الحداثية في نقد ما بعد الحداثة.

تبدو بعض هذه الاستراتيجيات ما بعد الحداثية مستعارة من


فريدريك جيمسون

الحداثة لاسيما الوعي الذاتي والانعكاسية الذاتية، وكذلك استجواب قيم التنوير، مثل التقدم والعلم والامبريالية، أو قيم القرن التاسع عشر مثل البورجوازية العائلية، والرأسمالية، والنفعية، والصناعة. ومع ذلك، تجادل هتشيون بأن ما بعد الحداثية تختلف عن الحداثية في جوانب هامة، وأن هذا الاختلاف عن المشروع الحداثي هو الذي يجسد القدرة النقدية للعمل الثقافي ما بعد الحداثي.


الانطباعية الفرنسية

تشير هتشيون إلى ميل أعمال ما بعد الحداثة إلى انتقاد صيغ التأثير الحداثية النخبوية والشمولية في بعض الأحيان، وتقصد بالطبع تلك الصيغ التي تطمح إلى (التغيير الراديكالي) ابتداءً من صيغ لودفيج ميس فان دي رو إلى باوند واليوت، ناهيك عن سيلين»(٦). توضح هتشيون أيضاً إصرار الحداثيين على إحداث التغيرات الجذرية دون الاعتراف بالثمن الذي يجب دفعه مقابل المواقف الأكثر تطرفاً للمفكرين الحداثيين (على سبيل المثال: الفاشية، والمستقبلية، والبدئية، والفوضوية، وغيرها). كما أنها تتشكك بفاعلية المشاريع النخبوية الحداثية في أن تؤسس لنقدٍ سياسي. أما إذا كان هناك ما يميز ما بعد الحداثة عن الحداثة فإنه «وفقا لهتشيون» علاقة ما بعد الحداثة بالثقافة الجماهيرية. ففي حين تعرِّف الحداثة نفسها من خلال استبعاد الثقافة الجماهيرية، إذ دفعها خوفها من التلوث بثقافة الاستهلاك المتنامية من حولها إلى تبني منظور حصري ونخبوي فيما يتعلق بالجماليات والشكلانية واستقلالية الفن، فإن أعمال ما بعد الحداثة لا تخشى التفاوض مع «العلاقات المختلفة الممكنة (التواطؤ أو النقد) بين أشكال الثقافة العالية والشعبية» (٧). قدمت هتشيون في (سياسات ما بعد الحداثة) التصوير الفوتوغرافي بوصفه أنموذجاً مثالياً، لأنه «يتحرك بعيداً عن فلسفة السحر والنرجسية التي غالباً ما تكون احتمالاً كامناً في المرجعية الذاتية، إلى العالم الاجتماعي والثقافي الذي يمطرنا بوابل من الصور الفوتوغرافية يومياً «(٨) . تطلق هتشيون على هذه الأعمال المعاصرة وذات المرجعية الذاتية (الحداثة المتأخرة) بدلاً من ما بعد الحداثة لأن «هذه التطرفات الشكلية هي بالضبط ما يتوجب استجوابه من قبل الأسس التاريخية والاجتماعية للرواية والتصوير الفوتوغرافي ما بعد الحداثي»(٩) .



تتضمن التقانات الأخرى التي تربطها هتشيون بأعمال ما بعد الحداثة: نزع الطبيعية عن الطبيعي

de-naturalization of the natural (١٠) بمعنى رفض عرض المعنى المركب في الواقع بوصفه شيئاً متأصلاً في ذلك الذي يجري تمثيله، واستجواب التمييز بين الرواية والتاريخ ((وبذلك فإنها ـ أي ما بعد الحداثة ـ تؤيد رأي ما بعد البنيوية في أن ما يطلق عليه التاريخ الموضوعي قد تأثر في الحقيقة بالبُنى الاجناسية والأيديولوجية وبالتراكيب الصناعية كالسرد تماماً))، فضلاً عن اعترافها بتأثير الحاضر على معرفتنا بالماضي، وبإعتمادنا على النصية، وأيضاً اعترافها بمحدودية المنظورية الفردية في فهم الماضي أو حتى الحاضر. تتميز ما بعد الحداثة بنزع الطبيعية عن الجنسوية والجنس. فالنسوية « جعلت ما بعد الحداثية تفكر ليس في الجسد فحسب، وإنما في جسد المرأة تحديداً، وليس في جسد المرأة فقط وإنما في رغباته، وتفكر في كليهما بوصفهما بُنى اجتماعية وتاريخية عبر التمثيل ـ

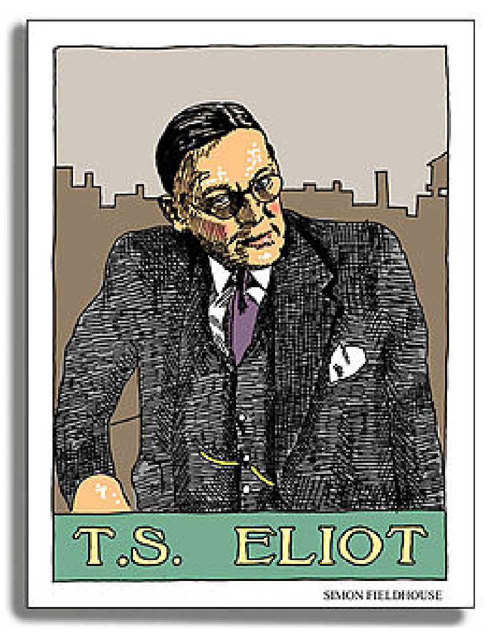
يمكن أن يعرف التمثيل بأنه تركيب أو بناء جوانب من الواقع/الحقيقة مثل الناس أو الأماكن أو الأحداث أو الهويات الثقافية أو غيرها من المفاهيم المجردة في بنية ما. تربط هتشيون بين سياسات التمثيل ونزع الطبيعية في ما بعد الحداثة حين تقول: «إن ما بعد الحداثة تتحدى افتراضات التمثيل المرتكز على التقليد والمحاكاة (١١) . أي أن ما بعد الحداثي يقوم بنزع الطبيعة الأصلية عن الواقع الذي افترضت الايديولوجيا أنه الحقيقة من خلال توظيف تقانة الترميز المزدوج : البناء ثم التخريب.

وبالتوازي مع تحطيم الحواجز بين الأشكال الثقافية العالية والشعبية، فان أهم إستراتيجية تميز جماليات أعمال ما بعد الحداثة عن الحداثة هو الباروديا أو التهكم الساخر. تسمح تلك الاستراتيجيات مجتمعة لأعمال ما بعد الحداثة أن تحتفظ بنقد فاعل ومتواصل لما بعد الحداثية دون أن تقع فريسة للاعتقاد بأنه لا يمكن للمرء أن ينجو من التواطؤ مع الإيديولوجيات التي تحدد إحساسنا بالواقع في حالة ما



بعد الحداثة.

وتبعاً لهتشيون أيضاً فإن أحد أهم السمات التي تميز ما بعد الحداثية عن الحداثية هو حقيقة أنها « تأخذ شكل الوعي الذاتي، والتناقض الذاتي والتقويض الذاتي (١٢) . وإحدى وسائل خلق هذا الموقف المزدوج أو المتناقض حول أي بيان أو حالة هو توظيف المحاكاة الساخرة: اقتباس المتفق عليه للسخرية منه. وبعبارات هتشيون: يعد التهكم الساخر ـ والذي غالبا ما يطلق عليه الاقتباسات المفارقة، المعارضة الأدبية، والاستيلاء، أو التناص ـ مركزياً في ما بعد الحداثية بالنسبة لمنتقديها والمدافعين عنها على حد سواء. وخلافاً لجيمسون، الذي يعتبر تهكم ما بعد الحداثة مثل عرض من أعراض تقدم السن، وطريقة للتعبير عن فقدنا



الإتصال بالماضي وفقدنا لنقدٍ سياسي فعال (١٣) ، فإن هتشيون تدعي بأنه «من خلال عملية مزدوجة مكونة من التركيب والمفارقة أو التهكم، فإن الباروديا أو المحاكاة الساخرة تشير إلى كيف أن التمثيلات الحالية تأتي من الماضية، وإلى التبعات الأيديولوجية المستمدة من كل من الإستمرارية والاختلاف (١٤).

وبذلك فإن هتشيون تضع نفسها في مواجهة وجهة النظر السائدة بين كثير من منظري ما بعد الحداثة: «إن التفسير السائد هو أن ما بعد الحداثة تقدم اقتباسات مجانية، تجميلية، منزوعة التاريخية للأشكال الماضية وأن هذه هي الصيغة الأكثر ملاءمة لثقافتنا الفائقة التشبع بالصور»(١٥) .

تصر هتشيون بدلا من ذلك، على أن مثل هذا الموقف المفارق في التمثيل، والنوع الأدبي، والأيديولوجيا يعمل على تسييس التمثيل، ويؤكد كيف أن التفسير هو إيديولوجيا في نهاية المطاف.

تضيف هتشيون إن الباروديا تجتث أو تنزع التأثير السام de-doxifies (١٦) ـ إذا ما رغبنا بترجمة حرفية للمصطلح. ونزع السُمِّية هو بالمناسبة مصطلح هتشيون المفضل ويعني أنها تخلخل (الدوكساdoxs) أو المعتقدات المقبولة دون استجواب. وبدلاً من أن ترى المواقف المفارقة بوصفها تراجعاً لا نهائياً إلى التناص، فإنها تثمن مقاومة هذه الأعمال ما بعد الحداثية للحلول الشاملة للتناقضات الاجتماعية.

تثمن هتشيون أيضاً إرادة ما بعد الحداثة في استجواب كل المواقف الإيديولوجية، وكل ادعاءات امتلاك الحقيقة المطلقة. تعني هذه الرغبة في اللعب مع تناقضات المجتمع أن «يتم ترميز الباروديا في المصطلحات السياسية على نحو مضاعف: فهي تضفي الشرعية .../ ثم تفسد ما تسخر منه «(١٧) ، ولكن هذا الموقف لا يعني أن نقدها ليس فعالاً: فالباروديا ما بعد الحداثية «قد تكون في الواقع متواطئة مع القيم التي تعززها أولاً ثم تنقلب عليها، ولكن التخريب (النقد في النهاية) لا يزال هناك» (١٨) .

وتشبه هتشيون هذا الموقف المفارق بإصطلاح الفاصلة المقلوبة: [فالأمر يشبه أن تقول شيئاً وفي الوقت ذاته تضعه بين فاصلتين مقلوبتين. فيصبح التأثير هو أن تسلط الضوء، أو «أن تسلط الضوء»، وأن تخرِّب، أو» أن تخرِّب « وتصبح الصيغة تبعاً لذلك «معرفية « ومفارقة ـ أو حتى «مفارقة»] (١٩) .

يكمن تمايز ما بعد الحداثة في هذا النوع من الإلتزام الإجمالي بالازدواجية أو النفاق. وفي كثير من الأحيان تبدو تلك الازدواجية متوازنة لإن ما بعد الحداثة نجحت في نهاية المطاف في تأسيس وتعزيز كما تقويض وتخريب الاتفاقيات والافتراضات التي يظهر أنها تتحداها. ومع ذلك، فإنه يبدو من المعقول القول إن اهتمام ما بعد الحداثة الأول هو نزع الطبيعية عن بعض السمات المهيمنة من طريقتنا في الحياة، وتحديد تلك الكيانات التي نخبرها بوصفها (طبيعية) دون تفكير (والتي قد تشمل حتى الرأسمالية، والبطريركية، والنزعة الإنسانية الليبرالية) بينما هي في الواقع «ثقافية»، صنعناها بأنفسنا، ولم تعط لنا. ومن خلال هذا التلاعب أو السخرية المفارقة من تناقضات المجتمع، تجبرنا ما بعد الحداثة على مساءلة عددٍ من الافتراضات التقليدية الأخرى حول المنتج الجمالي من قبيل مفهوم الأصالة

اللاتطابق ـ ماغريت

الفنية والإعجاب الذي يصل حد التقديس للفنان، وافتراض أن الذاتية مستقرة ومتماسكة، ومساءلة المبادئ الرأسمالية للملكية والممتلكات، وكل الادعاءات التي تقول بأن المعنى أو الهوية طبيعية وليست مصطنعة أو مركبة، والإعتقاد بأنه يمكن معرفة ما كان عليه التاريخ في الحقيقة (والجملة هنا للمؤرخ الألماني الشهير، ليوبولد فون رانكه) والاعتقاد بأن هناك شيء من قبيل الموقف المحايد أو غير الإيديولوجي، والادعاء بأن يمكن لأحد مراقبة الاستقلالية وإبقائها فاعلة في الوقت ذاته لإنتاج جماليات، منفصلة عن الجماهير والسوق. وبهذه الصورة فان الباروديا ما بعد الحداثية تشبه الباروديا الحداثية، والتي

باعتراف هتشيون، يمكن العثور عليها «في كتابات إليوت، وتوماس مان، وجيمس جويس ولوحات بيكاسو، ومانيه، وماغريت» (٢٠). ولكن ما تستجوبه ما بعد الحداثة، مع ذلك، هو «الافتراضات الحداثية غير المعترف بها حول الغلق، والمسافة، والاستقلال الفني، وطبيعة السياسية للتمثيل» (٢١).

الهوامش

Linda Hutcheon The Politics of Postmod-ernism London: Routledge، 1989.p:23.
Ibid.p:1.
Ibid.p:25.
Ibid.p:26.
Ibid.p:27.
Ibid.p:27..
Ibid.p:28.
Ibid.p:29.
Ibid.p:27.
Simon Malpa. The Routledge،Paul Wake Companion to Critical Theory. Routledge. Taylor & Francis group.2006.p:121.
Linda Hutcheon، "The Politics of Representation،" Signature: A Journal of Theory and Canadian Literature 1 (1989): 23–44.
Linda Hutcheon The Politics of Postmodernism London: Routledge، 1989.p:25
E. Ann Kaplan. Postmodernism and Its Discontents. Verso. London.1989.p: 104-106.
Linda Hutcheon The Politics of Postmod-ernism London: Routledge، 1989.p:93.
Ibid.p:94.
Ibid.p:95.
Ibid.p:101.
Ibid.p:106.
Ibid.1-2.
Ibid.p:99.
Ibid.p:99.



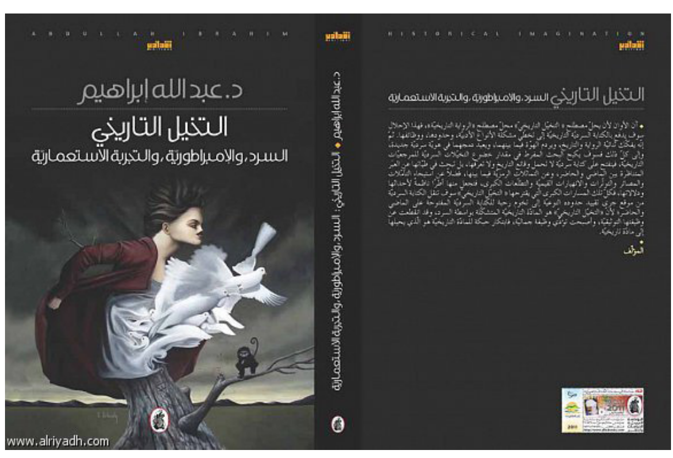
عبدالله أبراهيم :
يستحيل ظهور نظرية أدبية مادامت ثقافتنا لم تتح لها الفرصة التاريخية



أجرى الحوار : يحيي القيسي

يرى الناقد والباحث الدكتور عبد الله إبراهيم أن النقد العربي في مرحلته الحالية يعيش أزمة حقيقية.وأن آليات قراءته للنصوص الإبداعية العربية غير دقيقة وتسهم بشكل أو بآخر في تشويه النصوص فنياً ودلالياً. وتتعسّف في تطبيق أدواتها عليها، ويذهب إلى أن التوتّر بين العلاقات الثقافية في العالم يحتاج إلى نقد وتحليل ثقافي.

يشتغل بدأب لا نظير له في حفريات معرفية للمركزية الغربية ونقدها،والمركزية الإسلامية، والسردية العربية وتشكيلاتها الفنية والتاريخية. وقد أصدر كتباً عديدة في هذين المجالين مستفيدا من كشوفات المناهج الحديثة في مجال العلوم الإنسانية ،إضافة إلى جهوده النقدية التطبيقية المستمرة في دراسة الرواية العربية، ودراسة هذه الظاهرة ليس بوصفها ظاهرة أدبية فحسب، بل بوصفها ظاهرة ثقافية،ويقدم أدلة على أن نشأة الرواية العربية تحتاج إلى إعادة بحث وتفسير جديدين،فقد ظهرت في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وليس في العقد الثاني من القرن العشرين،فريادة رواية زينب مشكوك فيها بالنسبة له، فهي ليست رائدة لا تاريخيا ولا فنيا لأنها سبقت بما يزيد عن ٢٠٠رواية تتوفّر فيها شروط النوع السردي ، لكنها اعتبرت رائدة طبقا لمعايير الرواية الغربية،علما بأنه يؤكد أن القواعد النهائية للسرد الروائي لم تعرف استقرارا إلى الآن، فكيف



تتنتزع رواية ما ريادة طبقا للحظة تاريخية مستعارة؟ .

ولد في العراق عام ١٩٥٧ وحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي.وعمل أستاذاً للأدب العربي والمناهج النقدية في الجامعة المستنصرية ببغداد ،وجامعة السابع من إبريل في ليبيا، ويعمل حالياً في كلية الإنسانيات في جامعة قطر،وقد شارك في العديد من المؤتمرات الفكرية والأدبية العربية ،وحصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام ١٩٩٧ عن كتابه(المركزية الغربية).وقد صدرت له في بيروت مجموعة من الكتب، منها على سبيل المثال: السردية العربية، المركزية الغربية، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة،التلقّي والسياقات الثقافية، معرفة الآخر ،المتخيّل السردي، التفكيك :الأصول والمقولات،وعالم القرون الوسطى في أعين المسلمين،فضلا عن عشرات البحوث في كبريات الدوريات المتخصصة.وعن أبرز القضايا التي يشتغل عليها معرفياً ونقدياً وثقافياً كان هذا اللقاء.

انشغلت في عدد من كتبك وأبحاثك في مسألة ÷المركزية الغربية×ونقدها،فإلى أين وصلت في هذا الأمر،وما الذي ترغب في تحقيقه ؟

انبثقت فكرة نقد التمركز في الثقافات من خلال المتابعة المباشرة للمعطيات الفكرية التي تقدم وجهة نظر في التاريخ والإنسان ،وقد لفت انتباهي أمر التوتر والالتباس القائمين في الثقافات الإنسانية، وبخاصة الثقافة الغربية باعتبارها نتاج حضارة متمكنة في العالم المعاصر، وعلاقتها بالثقافات التقليدية في العالم،وهذا الأمر دعاني للتوغل في تتبع مسارين الأول هو الأسس التي قام عليها أمر التمركز الغربي ابتداء من القرن السادس عشر،والثاني الصور المشوّهة التي ركّبتها الثقافة الغربية للثقافات الأخرى، بداية من لحظة انطلاقها الرمزية كثقافة حديثة سعت إلى تأصيل نفسها في التاريخ وإلغاء غيرها،وهكذا اصطنعت لها تاريخاً يوافق حاجتها لأن تكون أفضل الثقافات في العالم عرقياً ودينياً وفكرياً ،فأعيد إنتاج تاريخ الغرب بما يوافق هذه الرؤية، وتم في ضوء ذلك اعتبار الغرب وثقافته المخلّصين للإنسانية من حيرتها ودونيتها للارتقاء بها في سلم الحضارة، وهكذا أصبحت حضارة الرجل الأبيض هي في تصوّر الكثيرين الحضارة الأسمى ،ولقد لعبت ظروف سياسية وثقافية وعلمية منها الاستكشافات الجغرافية ،والتجربة الاستعمارية ،وحركات الكشف العلمي ،والمنهجيات الحديثة ،والقوة الاقتصادية والسياسية في تركيز قوة الغرب كقوة مطلقة في التاريخ الحديث الأمر الذي أدى إلى صوغ الوعي الإنساني بما يجعل الغرب يتربع في العالم كأفضل معطى عبر التاريخ،وقد نقدت هذه الفكرة استنادا إلى أصولها الثقافية القائلة بأن الإغريق هم أول من منح الإنسان فكراً عقلياً ، و إنتاج المسيحية على اعتبارها هي وحدها الديانة المطلقة، والعرقية الآرية باعتبارها أسمى الأعراق،وخلصت إلى أن التمركز فكرة أيديولوجية وليست معرفية اقتضتها حاجة الغرب للتمدّد والانتشار في العالم ،والسيطرة على منظومة المعاني العامة لأهداف خاصة من أجل صوغ التاريخ الإنساني صوغا يوافق الرؤية الغربية للعالم والتاريخ والإنسان، وقد انتهيت إلى أن كل تمركز تتادّى عنه نتيجة على غاية من الخطورة ، وهي تشويه صورة الآخر، والانتقاص منه، وإدراجه في مواقع دونية ، تقلل من قيمته ،كما هو حاصل الآن في علاقة الغرب مع العوالم خارج نطاق الغرب. إلى ذلك فقد كنت أهدف إلى كشف النسق الامتثالي في ثقافتنا الحديثة، ذلك النسق الذي جعلها متطابقة في أهم أركانها مع معطيات الثقافة الغربية ، فنحن نستعير كل مرجعياتنا الأساسية من تلك الثقافة ، وأكدت على ضرورة الاختلاف: الاختلاف عن الآخر ، الاختلاف عن الماضي،وتأسيس منطقة تفكير ثالثة لا تتقاطع مع الدائرتين المذكورتين لكنها تتحاور معهما، وتؤسس نفسها تأسيساً خاصاً ، ومن هنا يأتي اسم المشروع العام وهو (المطابقة والاختلاف) .اختلاف عن الآخر والماضي بوصفهما نموذجين ثقافيين.

لكن فكرة التمركز وإلغاء الآخر ليست صنيعاً غربيا ،وكما تعرف فكل الحضارات السابقة في أوج انتصارها وقوتها تمركزت وقامت بدور شبيه تقريبا لما قامت به الحضارة الغربية، فلماذا تركز عليها فقط ؟

هذا صحيح، فالحضارات الظافرة تفرض شروطها ورؤيتها وتعيد صوغ التاريخ والثقافات طبقا لرؤيتها ومنظورها، وهو ما شاهدناه نحن في ثقافتنا العربية- الإسلامية طوال القرون




الخمسة الهجرية الأولى (القرون ٧-١١ الميلادية) فقد نظر المسلمون إلى العالم باعتباره عالمين(دار الإسلام)و(دار الحرب) وهناك من يضيف(دار العهد أو دار الصلح) وطبقا للتصور اللاهوتي فالحق المطلق يوجد في الدار الأولى.

وفي عصر يتصدّر فيه الشعور الديني أي شعور آخر، لا مكان للمصالحة والشراكة في القيم والأخلاقيات. ولكي يظلّ ذلك الشعور حيّا، متوهجا، ومتقدا بالتنازع القيمي لابد من تفريق حاسم قائم على ثنائية الحق والباطل بين قيمـ(نا) وقيمـ(هم). هذه الثنائية تصوغ وعي لاوعي المجموع ، وتجعله يبني تخيلاته ومواقفه وأحكامه واختياراته على أساس فكرة التفاضل والتراتب التي تقود إلى الإعلاء من شأن الذات وخفض قيمة الآخر. لقد تم تخطّي الإنسان كذات، وصار التركيز عليه كموضوع للقيم، وأهميته لا تتحدد من كونه بشرا، إنما في اعتناقه ضربا من القيم دون غيره.

سلّم القيم الذي صاغه الإسلام، وتحول إلى جزء مكمّل من العقيدة حسب الفهم الشائع لها سيتدخّل في تركيب صور مشوّهة وإكراهية للآخر، وبالإجمال فصور الأخر منتقصة،يشمل الانتقاص بالدرجة الأساس القيم الشائعة لديه، ويمتد ليشمل الإنسان حامل تلك القيم، هنالك تشويه لحقيقة الآخر ذهنيا وجسديا، ففضلا عن البلادة والجهل والضلال والسفه والبوهيمية، يتراوح الأخر بين تصغير يشوش إنسانيته كما هو الأمر بالنسبة لأقوام أقصى الشمال الشرقي من آسيا حيث يفترض أن تكون بلاد يأجوج ومأجوج ،أو تضخيم مقصود كما هو الأمر في حالة الزنوج والصقالية وكثير من الأقوام الشمالية. تتصف القيم الدينية بالثبات، وكان الفهم الديني للحياة يقوم دائما بمراجعات دقيقة كيلا يحرم الزمن ثبات القيم، فتصابِ بالفساد بسبب التحوّل، بعبارة أخرى فالقيم الدينية تتخطى البعد التاريخي، ولها قدرة الشمول والديمومة والثبات؛ لأنها قيم مكانية وليست زمانية. فهي لا تقرّ بالتحول ،ثابتة، ساكنة، دائمة الصحة، تريد للإنسان أن يتكيّف معها، ويبقى في حالة تصحيح دائم لمساره، لكي يمتثل لها، هي المركز المشع الدائم،وهو يدور في فلكها، قربه وبعده عنها هو الذي يحدد قيمته. مادامت القيم الدينية هي التي تحدد أهمية الإنسان فمن الطبيعي أن تجرد قواها كاملة لتضمّه إلى عالم الحق. فحيثما تكون ثمة حقيقة مطلقة الصواب ينبغي نشرها، يسود العنف والقسوة كوسيلتين لذلك.

أصبحت القيم جوهرا ،وصار الإنسان عرضا.

تُستمد القيم من طبيعة المجتمع الذي رسمه الإسلام، تلك القيم هي المعيار الوحيد لصواب المسار الذي ينبغي على المرء أن يسلكه، ذلك سيؤدي لا محالة إلى وجود نقيض؛ النقيض يسوغ صيانة القيم من جهة، والعمل على نشرها



لتعمّ العالم من جهة ثانية، ففي المجتمع النصّي القرآني تمثل الثنائيات الضدّية دوراً حاسماً في شطر العالم إلى عالمين، ثمة تعارض ثابت ودائم بين الحق والباطل ،والخير والشر، والإيمان والكفر. ولا يمكن أن يظل الصراع منحبساً في المصحف، واستناداً إلى مركزية كلام الله وقدمه، فإن العالم بتناقضاته قد صيغ على غراره. المجتمع الأرضي المنشود إنما هو محاكاة للمجتمع النصي، كما قرر ذلك علم الكلام ثم الشريعة الإسلامية. في نهاية المطاف، لا بد من انتصار وظفر، فكل من أهل الباطل والشر والكفر يتآكلون؛ لأنهم زاغوا عن الحق والخير والإيمان، والصراع محكوم بالثبات والديمومة، وأهل الحق هؤلاء أنيطت بهم مهمة خالدة: نشر كلمة الله في أرجاء الأرض، إذ ليس ثمة حدود نهائية تحول دون ذلك، وبالنظر إلى اختلاف العقائد والأديان والثقافات. فمن المنتظر أن يتعثر أهل الحق في مهمتهم، ولكن ينبغي عليهم الالتفاف حول كلمة الله، والتمسك بها، ونشرها، وذلك هو الجهاد. فالجهاد إذن وسيلة لحسم التناقض العقائدي، وإحلال الوحدة محل التعدد، وما دام نسق الثنائيات الضدية قائماً في صلب التفكير الديني فالجهاد لن يتوقف. إنه فعل محكوم بنظام لاهوتي عام. والحق فإن فعل الجهاد كممارسة تهدف إلى تحويل البشر إلى عقيدة واحدة، سيصطدم مع فرضية انشطار العالم إلى عالمين: دار الإسلام ودار الحرب. ولمّا كان الصراع يُعبّر عنه بتجليات مباشرة، فالمؤمنون يوضعون دائماً في تضاد مع الكافرين، وبينهم يتحرك المنافقون حركة مكوكية خادعة.

العالم طبقا للتصور العقائدي يحتاج إلى الانقسام أولا من أجل أن تكون الوحدة هي الهدف المنشود فيما بعد، ومادام الحق ينبثق من دار الإسلام فلابد أن تكون تلك الدار هي المركز ، بكل المعاني الثقافية والدينية والجغرافية والأخلاقية. وهذا فيما نرى الدافع وراء مركزية دار الإسلام طوال القرون الوسطى حسب التصورات الإسلامية. من الصحيح







أنها تمددت جغرافيا في قلب العالم القديم،ولكن اعتبارها مركز الحق فاق المكون الجغرافي في تثبيت مركزيتها. ظهرت الجغرافيا لتسوغ كل ذلك. كان التصور الشائع عن الذات والآخر يستمد حيويته من المركزية الدينية، أي تلك البؤرة التي تنبثق منها قيم الحق إلى الأبد. وبالنظر إلى أن التصور يذهب إلى اعتبار أن الله هو مصدرها، وأنه قد حلّ هنا" دار الإسلام" ولم يحل هناك" دار الحرب" فينبغي إذا الوصول إلى نتيجة واحدة: قيم دار الإسلام هي الحقيقية، وهي الشاملة، وهي المطلقة الصواب. وقيم الآخر مثار استغراب،واستهجان؛ فهي وثنية، محقّرة،مدنّسة،يلزم تطهيرها من النجاسة الوثنية. قيم الآخر هي موضوع لحكم القيمة وليس للوصف. هذا هو التفسير الخاص بمركزية الإسلام،لكنّ التطبيق التاريخي شهد في أمثلة كثيرة تسامحا كبيرا فيما يخص الآخر المختلف عقائديا وثقافيا وقيميا، وإذا كان ثمة انتقاص فذلك من أجل الإدراج في منظومة الحق، من الصحيح أننا نجد بعض الجغرافيين والمؤرخين (كالمسعودي وابن خلدون والبكري والحسن الوزان وابن فضلان) ينظرون على الآخر بوصفه كائنا ناقصا، ولكن ليس بالطريقة التي نظر فيها انصار نظرية التفوق العرقي في الثقافة الغربية مثل غوبينو وهيغل وآخرين.

لم يبلغ إلغاء الآخر الدرجة التي بلغها إلغاء الغرب الآخر ،فقد أسهمت الكنيسة في حركات الاستعمار ، وسوغت الفتح والاحتلال ومنحت الشرعية لكن ذلك على اعتبار أن الحضارة الغربية ستخرج الإنسان من وثنيته وانحطاطه ودونيته ! ! ومن المعروف أن الكشوفات الجغرافية في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر كانت تصطحب معها ثلاثة أشخاص أساسيين: الجندي ، والمبشر ،والتاجر .أما الجندي فلكي يسيطر ويحتل ، والقس لكي يبشر ، والتاجر لكي يجمع الثروة ، وحالة أمريكا الجنوبية والهند والصين ثم البلاد العربية فيما بعد كتاب مفتوح لكشف هذه الحالة ، وأنا لا أريد من ذلك ترويج أيديولوجيا عدائية ضد الغرب،وإنما هذا هو واقع الحال،وعلى كل حال فالتجربة الاستعمارية بأجمعها ينبغي أن نتعامل معها كتجربة تاريخية ،وإلا نظل أسرى الترويج الأيديولوجي الشائع بيننا.وأعود فأختم : من الصحيح أن الثقافات تتمركز حول نفسها،ولكن ينبغي أن تؤمن بالتعايش والتسامح وهو أمر افتقدناه مع الأسف مع الحضارة الغربية على الأقل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قبل أن يظهر بعض التنوع داخل نطاق الثقافة الغربية.

وكيف ترى مستقبل عملية التمركز الغربي في ظل العولمة بمفهومها الشامل؟

من وجهة نظري فأن العولمة لن تعمل على تفكيك بنية التمركز، إنما ستقوم على العكس بتثبيتها ،فتقنية الاتصال الحديث، وفي مقدمتها "الإنترنت" ستعيد توزيع العالم إلى مجتمعات حديثة ومجتمعات تقليدية،وستقوم المجتمعات الحديثة باستثمار هذه التقنيات بما يطور الحركة العلمية إلى الأمام.هذه التقنية ستقوم بتجديد البنيات العلمية والاقتصادية والسياسية في الغرب،أما في المجتمعات التقليدية فأن تلك التقنيات ستأخذ مسارا آخر مختلفا تماماً عن المجتمعات الحديثة،إذ ستقوم بإعادة إنتاج الموروثات القديمة من أفكار وعقائد ومرويات لتأصيل نفسها كرد فعل مباشر يعبر عن الفشل في رهان الحداثة،،ولا تستغرب أن تنشط مواقع كثيرة الآن في الإنترنت تبشر بدعاوى التكفير والانتماءات الطائفية والمذهبية ونشر الفتاوى وأحياء نزعات التقهقر والعودة إلى الوراء ،وهذا أمر بدأ يلمس فالمجتمعات الحديثة تستخدم هذه التقنيات للانطلاق إلى أفاق جديدة ،فيما تستخدم المجتمعات التقليدية نفس التقنيات للهروب نحو الماضي ،وهكذا فأن التمركز سيأخذ وجوها جديدة مختلفة لكي تبقى فكرة الثنائية قائمة في المجتمع الإنساني،وهي مع الأسف ثنائية مرتبكة لا تقوم على الحوار والاختلاف لكنها تقوم على التفاضل والتراتب والاستعلاء والسمو والدونية .

يتخيل لي بأننا أوضحنا هذه القضية التي تعمل عليها أنت،وعليه أود الانتقال إلى جانب آخر تخصصت فيه ،وعملت في حقله كثيراً وهو النقد.. وكما تعرف فإن النقد العربي الحديث مازال حائراً بين جلب النظريات النقدية القديمة من التراث العربي أو استيراد النظريات النقدية الغربية الحديثة وتطبيقها على النصوص..ألم يئن الأوان لاسترداد نظرية نقدية من صلب السرديات العربية مثلا..نظرية ثالثة لا توفيقية ولا تلفيقية؟

تظهر النظريات الأدبية نتيجة سلسلة من التمخضات

الثقافية،وبغياب تمخض حقيقي كنتاج لتفاعل جذري بين مكونات الثقافة ،يستحيل ظهور نظرية أدبية ،وما دامت ثقافتنا لم تتح لها الفرصة التاريخية لأن تتحاور مكوناتها في أفق من الحرية الحقيقية فيصبح الحديث من ناحية واقعية عن نظرية نقدية ضربا من التوهم،ولكي أدلل على وجهة النظر هذه لا بد أن أقول بأن ثقافتنا الحديثة منشطرة على نفسها انشطاراً عميقاً فهي تستعير على حد سواء مكوناتها من الماضي أو من الآخر ،فنحن نقترض ما أنتجه الأسلاف دون قدرة على إعادة إنتاج ذلك الماضي بما يوافق روح الحاضر،فعلاقتنا مع الماضي علاقة زمانية لم تتح لنا أبداً فرصة هضمه إلى درجة يبدو لي فيها أنه قد أصبح عسير الهضم،ومن جهة ثانية فأن الفراغ الثقافي الذي رافق ما نصطلح عليه مجازاً بعصر النهضة تركناه دون أي رؤية نقدية تحليلية بالنتاج الثقافي والفكري الغربي الذي استأثر باهتمامنا من ناحية الرؤى والمنظورات والمناهج.وما يؤسف له أننا لم نفلح في إقامة حوار مع ثقافة الآخر ،وأصبحنا نتسابق ونبدي براعة فائقة في المحاكاة والتقليد ،وصار كثير منا يتبجح في إنه أفضل من غيره في التطبيق الأعمى لكل النظريات الغربية في المجالات الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية ،ناهيك عن الاقتصادية،وبازاء حال مثل هذا فشلنا في الاختلاف عن ماضينا بالدرجة نفسها التي فشلنا فيها عن الآخر! !

في الواقع أننا متطابقون مع الماضي لأننا نستعير كل ما فيه، ومتطابقون مع الآخر إلى حد التماهي لأننا نأخذ كل ما ينتج ، هذا يدفعني إلى القول أن ثقافتنا جادة لا يمكن إنتاجها في ظل هذا الضرب من التطابق ،نحتاج إلى الانفصال الرمزي عن الذات لكي نراها بصورة واضحة،كما نحتاج إلى الانفصال عن الآخر لكي نجيد التفاعل معه.

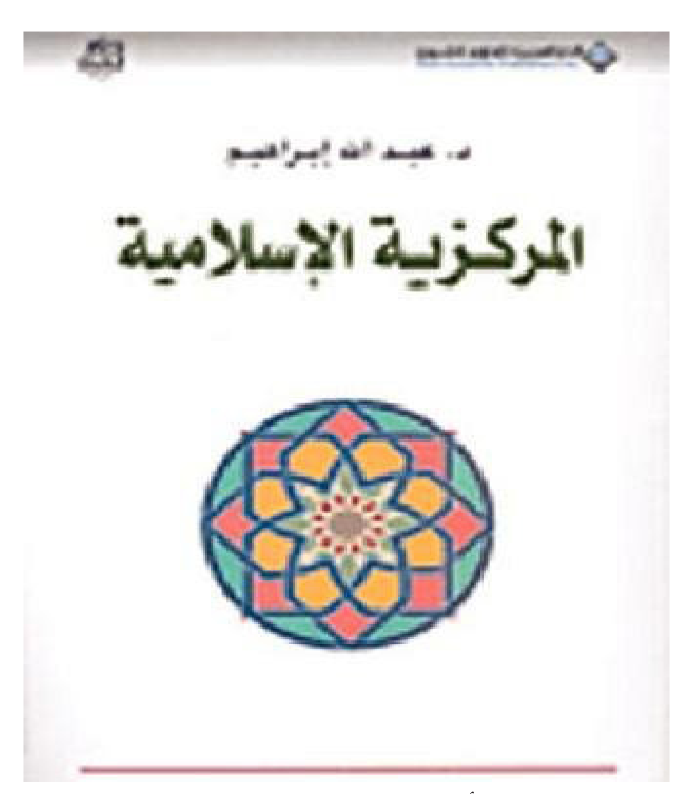
لقد غابت الرؤيا النقدية التحليلية ، وفشل رهان المثقف العربي وغاب دوره لأنه لم ينجح في التفاعل الحقيقي مع الثقافة العربية القديمة وثقافة الآخر، وفي رأيي هذا هو السبب وراء سلسلة الانهيار في القيم الاجتماعية والثقافية، ففي ظل غياب النخب الثقافية تتصارع على الاستئثار بالمجتمع نخب أخرى كالنخب الدينية والنخب السياسية والنخب العسكرية ، انهزمت النخبة الثقافية العربية لأنها لم تدرج نفسها في سياق تفسير نقدي لتاريخها،ومنذ الطهطاوي مرورا بطه حسين إلى الآن كان الناقد يضفي شرعية على الواقع ولم يتجرد لنقد ذلك الواقع نقدا حقيقيا .

هذه الخلفية اعتقد أنها تفسر لنا بصورة غير مباشرة ليس فقط غياب نظريات نقدية أدبية إنما وهذا هو الأهم نظريات اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وإذا اختصرنا القول حول هذه النقطة يلزمنا التأكيد بأن المثقف العربي ومنه الناقد يعاني تمزقاً رمزيا ، وازدواجا فهو ينتمي إلى دائرتين غير منسجمتين لهما شروط ثقافية خاصة لكل منهما : دائرة الثقافة العربية التقليدية المعتصمة بنفسها والمنتجة في ظرف تاريخي مضت إمكانية بعث شروطه ، ودائرة ثقافية أنتجها الغرب المتمركز حول نفسه والذي تمكن خلال القرون الثلاث الأخيرة من تهميش الثقافات الإنسانية ووأدها ، ولهذا قد نجد مثقفا موسوعيا لكنه ليس عارفا ، أي أنه يطفو على غيم من الضباب بلا رؤية ولا منهج ، ومادام المثقف العربي يعاني من هذا الخلل الجسيم فأنه يدرج نفسه بين حين وآخر في (صرعات) نقدية أو أدبية ، أنه ينفعل ولا يفعل ، ينفعل بالآخر ، يصاب بالدهشة ، يلتذ بالإعجاب لكنه لا يمتلك الوسائل التي ينتج بها أدبا مدهشا أو فكرا مثيرا للتأمل.

إن النقد كممارسة ثقافية تتخطى أمر تحليل النصوص بالمعنى التقني ، إنها تحتاج إلى رؤية الأدب ضمن السياقات الثقافية . ولهذا فإن النقد العربي الحديث يعاني أمراضا مزمنة لأنه ترجيع لأصداء الآخرين وليس فعلا ثقافيا حقيقيا .ومن ناحية فلسفية فأنا شديد الحذر من القول بأننا نترقب ظهور نظرية نقدية ، فنظريات النقد الحقيقية تنبثق من خضم التفاعلات الحقيقية في المجتمعات التي تجيد التعامل مع الحرية ، ونحن بعيدون عن ذلك .

ولكن ألا ترى أن النقد في الحالة هذه يساهم عبر أدواته (غير المناسبة) في قراءة تعسفية للنصوص وبالتالي تشويهها دلاليا وفنيا، وأنه باختصار يصبح دليلا أعمى يضلل النصوص بدل أن يضيء لها الطريق ؟

من المؤكد أن نقداً لا يتصل بسياق النصوص الأدبية فأنهُ نقد يتعسف في فرض مقولاته الجاهزة على تلك النصوص، وما دمنا قد تحدثنا عن استعارة المفاهيم والمقولات فمن الطبيعي والحال هذه أن تنشأ حالة اغتراب بين صنوف الأدب والنقد .وإذا نظرنا إلى الممارسات النقدية العربية التي ظهرت في القرن الأخير فأن صورة قاتمة ترتسم أمامنا في المناهج الخارجية كالمنهج الاجتماعي والانطباعي والنفسي اندفعت إلينا من محاضن الفكر الماركسي ونظريات التحليل النفسي الفرويدي ،و المناهج الداخلية كالشكلية والبنيوية والنقد الجديد اندفعت إلينا بسبب ثورة علوم اللغة في أوروبا ،والمناهج السيميولوجية والتفكيكية ،والتأويلية ونظريات التلقي تشكلت في الغرب بسبب الحوار بين المناهج الخارجية والداخلية ،وفي كل هذا كنا نحن نتلقى فقط ، أن تفاعلنا مع تلك النظريات.علينا إذاً أن نتصور الإشكالية الكبيرة التي يمكن أن تظهر في حال تطبيق نظريات لها محاضن ثقافية خاصة بها على نصوص أدبية لها مرجعيات مختلفة.إن أبسط نتيجة



تفرض نفسها هي أمام عدم استجابة النصوص لتلك النظريات وإخضاع تلك النصوص عسفاً لتلك النظرية، ولهذا يبدو لي أننا أبعد ما نكون عن توافق حقيقي بين النقد والنص، وأن أتحدّث عن النقد هنا كممارسة ثقافية منضبطة وذات بعد تحليلي فلسفي وليس الانطباعات العابرة والتعليقات السريعة على الكتب ، فتلك قضية أخرى لا صلة لها بالنقد ،إنما لها صلة بالتعريف الإعلامي للإنتاج الأدبي والحالة الأخيرة مزدهرة،لكنها لا تؤثر في مسار التشكيلات الأدبية الضخمة وتحديد اتجاهاتها .

إذا اتفقت معي بأن النقد الحقيقي إبداع، فإلى متى يظل تابعاً للنصوص الأدبية يقتات عليها..ألا يمكن له أن يستبقها أحياناً وأن يدلها على مسارب جديدة؟

فيما يخص العملية الأدبية إبداعا أم نقداً علينا أن نتأمل ما يأتي .يسمى الأدب إبداعاً،والإبداع من البدعة،والبدعة كل ما لا ينهض على نموذج سابق،أي أنه خلق جديد لا ينهض على مثال، حينما لا يأخذ الأديب سواء كان منتجا لنص أم منتجا لنقد ، بهذه الحقيقة فأنه ينزلق حالا إلى عالم المحاكاة،وفي هذا فإن الإبداع الأدبي والإبداع النقدي يتشاركان لكنهما يختلفان أيضا،فالأدب كما يتخيل إلي هو تمثيل عالم وإقامة علاقة ذات طابع رؤيوي مع الذات والآخر على حد سواء،أما النقد فأنه إقامة حوار مع النص ينصرف إلى وصف وكشف الأبنية والأساليب والدلالات ثم إنتاج معرفة من مادة تخيلية التي هي مادة الأدب،وهنا لا يمكن التفكير بأي شكل من الأشكال بالعلاقة الاستتباعية بين الاثنتين،تحل علاقة التجاور محل علاقة الاستتباع.

من الصحيح أن الأدب هو المادة الأولية للنقد،ولكن من الصحيح أيضا أن النقد يشتق للأدب مسارب واتجاهات وأنظمة،ويقترح موضوعات، ويطرح مشكلات تشرع الأفق للأدب.إن العلاقة بينهما هنا علاقة تنافذ متبادل كل يغذي الآخر بما يحتاج إليه،وعلى الرغم من هذا فلا يمكن أن يلحق النقد في فضاء الوهم المجرد ففي نهاية المطاف ينبغي عليه أن يعالج نصوصا محددة ،وهكذا فأن النقد يعتاش على الأدب كما يعتاش الأدب على تبصرات النقد العميقة،وهذه الفكرة تستبدل بالاستتباع الحوار.

وإذا نظرنا إلى واقع حال النقد العربي طبقاً لهذه النظرة نجد أنه لم يدرك سر هذه العلاقة الجذرية بين الأدب وبين النقد فلجأ إلى إقامة علاقة غير سوية مع النصوص لإجراءات نقدية صارمة،كثيراً ما تكون غريبة عن صيرورة العملية الأدبية ،ومن جهة ثانية انخرط في تهميش الأدب من خلال التعليقات والعروض السريعة والعابرة .

لم يستأثر الأدب العربي بتحليل نقدي كلّي وشامل يستنبط الأنساق الداخلية للظاهرة الأدبية سرداً أو شعراً إلى الآن ،وما دمنا مشتبكين مع نصوص مفردة وتعليقات خاطفة تكتب أو تستكتب فستظل صورة النقد مشوهة،ويظل دوره عاطلاً ومفاصله متجمدة..نحتاج إلى أن نضخ في أوصاله النقد روح المسؤولية تجاه الأدب لكي يستقيم دوره ويقبل كممارسه ثقافية في الوسط الاجتماعي.

دعنا نتوقف عند قولك بأن×الإبداع خلق جديد لا ينهض على مثال×فكما تعرف بأنه لا يوجد نص نقي مائة في المائة.ولا تأتي الكتابة من بياض.فثمة تناص مع نصوص أخرى سابقة ..ترى إلى أي حد من التناص و تدرجاته في النص الجديد يجعله إبداعاً حقيقياً لا محاكاة أو تناصاً مع ما سبق..؟

فكرة التناص كما هو معروف تطورت عن فكرة السرقات الأدبية ،والسرقات تكون في التراكيب اللفظية،وحينما اشتقت جوليا كريستيفا فكرة التناص "تداخل النصوص"فقد أرادت أن تتخطى المفهوم التقليدي للسرقة وهي تقصد بالتناص الحوار غير مباشر والتمثيل اللاوعي لنصوص الأدب .ففي عالم الأدب لا نجد أديباً ينهض من فراغ أدبي ،فهو يتمثل النسيج الداخلي للنصوص من خلال عملية تكوينية كأديب ،ولهذا فأنه يستفيد من حيث لا يدرك من كل المؤثرات الأدبية التي يطلع عليها. إن لسان آدم هو النص البريء الوحيد عن التأثر،وتبعاً لهذا التفسير فأن نظرية التناص تتيح مجالاً للتفاعل بين النصوص لكنها تضع شرطاً واضحاً لذلك

وهو أن لا تحتذي النصوص بعضها بعضا لا في الأشكال ولا في الموضوعات ولا في الأفكار، إذا لا ضير من كل ذلك وهذا يتناقض مع مفهوم الإبداع الذي لا ينهض على مثال لأن المقصود بالمثال هو النموذج الذي يتبع على سبيل القصد.

ما أقصده تحديدا بالإبداع هو الابتكار الذي يقوم على إعادة تركيب لعناصر شائعة ومشتركة بين الأدباء .

القيمة الأدبية للنصوص الأدبية لا تأتي من العناصر نفسها إنما من ترتيبها ترتيباً مخصوصاً ،فكل الأدباء تجمعهم أفكار وموضوعات ولغة لكن كلا منهم يشكل هذه العناصر على نحو خاص به.

من وجهة نظري يصبح الكاتب مبدعاً بالمعنى الذي نقصده للإبداع حينما ينفرد بتركيب العناصر النصية وترتيبها بطريقة خاصة به ، كيفيات القول أهم عناصر الابتكار.

أنت كما نعرف مفتون بالسرد ودراسته وتحليله،ولك كتب عديدة وهامة في هذا الاتجاه ،ترى ما سر اهتمامك بالسرد عموما وبالرواية العربية على وجه التحديد؟

إذا كان لي أن أقدم تفسيراً متأخراً لسر اهتمامي بالسرد فهو تفسير لأفكاري الآن، ذلك أنني منذ الصغر نشأت في وسط عالم القصة والرواية ،فقد جذبني التخيل السردي مبكراً،وبموازاة هذا فشلت في الاقتراب إلى عالم الشعر ،ومع الزمن وتنوع القراءات أصبح السرد الروائي والقصصي أليفا إلي وقريباً إلى نفسي،وقد مارسته كتابة في فترة معينة لكنني انصرفت إلى دراسته منذ أول كتاب صدر لي ،فقد كنت منجذباً إلى هذا التشكيل التخيلي التمثيلي الذي يعيد تركيب العالم وفق انساق مختلفة عن حقيقة ذلك العالم، وقادني هذا الاهتمام إلى كشف أن كل نص سردي له ثلاثة مستويات أساسية:مستوى بناء النص، ومستوى أسلوبه ،ومستوى دلالته،ولقد شغلت بالمستوى الأول في كتاباتي الأولى ولهذا فأن معظم كتبي وبحوثي تعنى بسرديات النصوص العربية القديمة والحديثة،تحديدا بتركيباتها النصية ،أي بالأبنية الخطابية من شخصيات وأحداث وخلفيات مكانية وزمانية،ومن أساليب سرد وبناء وحكاية وتلق،وطوال خمس عشر سنة استأثر هذا الجانب كثيراً باهتمامي ومازلت منشغلاً فيه غاية الانشغال وتبين لي من خلال عشرات النصوص السردية أن هناك أبنية شبه ثابتة مثل أبنية: التتابع والتداخل والتكرار والتوازي،فتكاد كل النصوص تتبنى أحد هذه الأبنية أو تدمج فيما بينها،والحق فأن تاريخ الرواية العربية يمكن أن يدرس من تطور أبنيتها الداخلية ،فالرواية العربية بدأت وإلى وقت متأخر تتبع بناء التتابع أي ذلك البناء الذي تتتابع فيه الأحداث من واقعة إلى أخرى وصولا إلى النهاية ،فلا يوجد تراجع ولا يوجد استباق،وخير مثال على هذا النمط تجربة نجيب محفوظ بشكل عام مع وجود استثناءات لا تمتثل لهذا النموذج، لكن الرواية العربية خلال الثلاثين سنة الأخيرة انشقت عن التجربة المحفوظية ،وراحت تستعين بأبنية مختلفة عن بناء التتابع،وبهذه الأبنية أصبحت تعرف ،فرواية "موسم الهجرة إلى الشمال"على سبيل المثال يستخدم فيها بناء التوازي ،وفي روايات جبر إبراهيم جبرا يتبع بناء التداخل، وكذلك في روايات مؤنس الرزاز ومحمد برادة وعبد الخالق الركابي،ولم يعد مقبولاً الآن استخدام بناء التتابع فهو لصيق بالمرحلة الأولى ،ولهذا فنحن بأمس الحاجة إلى وصف تاريخ تطور الأشكال والأبنية للرواية العربية لأنه هو الذي يكشف لنا التطور السردي فيها،أما تاريخ النشأة بالمعنى التقليدي فلا ينجح بذلك .

هل نستطيع أن نفهم من كلامك هذا بأن تاريخ النشأة التقليدي للرواية العربية الذي ابتدأ مع رواية ÷زينب× لهيكل في العقد الثاني من القرن العشرين غير مهم في رأيك؟

ينبغي علينا أولاً أن نصحح الفكرة الآتية: الرواية العربية لم تنشأ في العقد الثاني من القرن العشرين،ورواية "زينب"لهيكل ليست أول رواية عربية ،فلقد كشف لنا البحث الحقيقي المستند إلى وثائق ومراجعات دقيقة بأن الرواية العربية قد سبقت في الظهور "زينب" بأكثر من نصف قرن،فأول نص إبداعي روائي نشر هو رواية"وي-إذاً لست بإفرنجي" للكاتب اللبناني خليل خوري عام ١٨٥٨م في جريدة "حديقة الأخبار"وفي عام ١٨٦٢م قام بنشر الرواية في كتاب خاص،وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر،وحتى عام ١٩١٤م نشر أكثر من ٢٠٠رواية عربية ،وترجم ما يزيد على ٢٥٠ رواية إلى العربية،وخلال هذه الفترة نشرت مسلسلات روائية لسليم البستاني ،وجورجي زيدان ،وزينب فواز،وفرنسيس مراش،وفرح انطون،ونقولا حداد، ولبيبة هاشم، والمويلحي،وغيرهم إلى ذلك فقد كانت صدرت أكثر من عشر مجلات عربية خاصة فقط في نشر الروايات،ولهذا فإن الرواية العربية كظاهرة ثقافية تحتاج إلى أن نعيد النظر برسم نشأتها بصورة كلية لنتخلص من الهشاشة الشائعة بأن الرواية بدأت في العقد الثاني من القرن العشرين،وفي هذه القضية يسعفنا تاريخ النشأة التقليدي لأنه ينّزل الظاهرة الروائية في زمانها ومكانها الطبيعيين دون مزاودة متصلة بهذا البلد أو ذاك. فالريادة التاريخية تثبت عدم ريادة (زينب) ولكن ليس هذا المهم،فطريقة تحليل الأنواع السردية تكشف لنا أن رواية القرن التاسع عشر

العربية كانت تتوفر على شروط النوع، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالمرويات السردية العربية القديمة شهدت تفككا نوعيا أدى على بزوغ الشكل الجديد ،إذا أردنا الدقة فأن رواية (زينب) استأثرت بالاهتمام في موضوع الريادة لأنها توفرت على شروط الرواية الغربية،وحول هذه الشروط دار الجدل حولها، وكان ينبغي فحصها في ضوء معايير متصلة بسياق الأدب العربي ، وليس في ضوء سياق مستعار.

لقد تراكم خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر تراث سردي خصب شكل دافعاً أساسياً لانطلاقة الرواية العربية في القرن العشرين ونكرانه هو استبعاد متقصّد لأهم حلقة من حلقات تاريخ الرواية العربية.ينبغي علينا تحليل هذه الظاهرة تحليلا ثقافيا يكشف المحضن السياقي لهذه الظاهرة الأدبية.

وما هي المؤشرات التي تراها قد أسهمت في نشأة الرواية العربية؟

حينما نتعامل مع الرواية كظاهرة ثقافية فنحن بإزاء ظاهرة جديدة،لم تكن معروفة في ثقافتنا،ولكن إذا نظرنا إليها كشكل فني فأن نسبها السردي عريق،لكنه نسب غير صاف إنما هو ممتزج بأبنية الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية وفنون الحكاية والمقامات والنوادر والطرف، ينبغي علينا أن نعرف أن الأبنية السردية القديمة قد توقفت عن النمو ثم تأزمت،وفي القرن التاسع عشر بدأت تتحلل، وهذا التحلل الطبيعي كان نقطة انطلاق لفن الرواية العربية .فليس لدينا دليل على أن العرب قد ترجموا نصوصاً أجنبية قبل رواية خليل الخوري إلا نصين أو ثلاثة،ورواية"وقائع الأفلاك" لـ"فينيلون"التي ترجمها الطهطاوي عن الفرنسية ونشرت سنة ١٨٦٧م أي بعد رواية خليل الخوري بعشر سنوات،وهذا يرجح لدينا أن الرواية العربية هي نتاج تحلل الأبنية السردية-العربية أكثر مما هي نتاج لتأثير الرواية الأوروبية،فحركة ترجمة الرواية إلى اللغة العربية بدأت تزدهر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر،ومن المؤكد أنها أشاعت جوا مناسبا لتطور الرواية،وتلفت انتباهنا هنا قضية على غاية من الخطورة وهي أن المترجمين العرب الأوائل لم يحترموا النصوص الأجنبية لا من ناحية الأحداث ولا من ناحية الشخصيات ولا من ناحية الأسماء فكانوا يتلاعبون بها ويعيدون كتابتها بطريقة توافق المرويات الشعبية العربية،وعلى الرغم من كل هذا فأن جو الترجمة والصحافة قد أسهم في تسهيل ولادة الرواية العربية،والنزول باللغة الكلاسيكية النثرية القديمة من أبراجها العالية إلى أرض الواقع. إذا دققنا في الوقائع الخاصة بهذه الظاهرة في تلك الفترة، نجد أن المترجم يخضع النص الأجنبي لسياق بناء المرويات السردية العربية، لكي يصبح مقبولا،فكيف لنا أن نذهب على عكس ذلك ونقول إن الرواية العربية نشأت بتأثير الرواية الغربية، لقد كان يجري تغيير شامل في الأحداث والوقائع والحبكات والشخصيات وحتى في العناوين امتثالا لتقاليد المرويات العربية، الأمر الذي يؤكد أن تلك المرويات كانت تحدد طرائق السرد أكثر من غيرها، وعلى الرغم من هذا فأنا أقر تماما بأهمية التأثيرات المتبادلة بين الآداب، والفنون والأفكار.

نعرف بأن لك اهتماما خاصا بالرواية العربية النسائية ونقدها.برأيك كيف يمكن للمرأة الكاتبة تجنب الوقوع في فخ الكتابة النسوية فقط،وانفتاح آفاقها على القضايا الإنسانية عموماً؟

إن إحدى الملاحظات الملفتة للنظر ليس فقط ازدهار الرواية النسوية العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة،إنما جدة وخصوبة كثير من تلك الروايات التي تعرضت بجرأة نادرة لتمثيل مشكلات المرأة والمجتمع بشكل عام،ورهاننا على رواية المرأة رهان كبير، فالحساسية النسوية تجلت في تلك النصوص،ونجحت في التقاط أدق المشاعر والإخفاقات والانكسارات والاكراهات التي تعانيها المرأة في الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه لكنه يسيء فهم انتسابها الحقيقي إليه.أنا أعول أكثر على نصوص الرواية النسائية وقد خصصت لها دراسة طويلة ،أما ما يثار حول النزعة النسوية فيعود إلى التذمر الطبيعي لحالة الاختزال التي تعانيها المرأة في مجتمع ذكوري،فلكل فعل ردّ فعل،ولكني لست من الداعين إلى هذه النزعة التي تعتقد أن أنصاف المرأة يتحقق حين تحاكي الرجل،وستكون النتيجة الوقوع في الخطأ الذي اقترفه الرجل نفسه ، أدعو بالمقابل إلى استثمار عالم المرأة الغني والمتنوع والغامض لكي يوظف،لأن المرأة كان لها وجهة نظر وموقف ترى فيه نفسها وعالمها،وليس يلزمنا رسم حدود لحرية التعبير للمرأة والرجل .

نعود لموضوع يثار في أكثر من مناسبة بأن لديكم ثمة أشكال في موضوع النقد الجامعي .. هل أن موجهات هذا النقد لازالت انكفائية بعيدة عن اتصاله بثقافة النصوص الحديثة ؟

هذا صحيح .. كثيرا ما وجّه لي السؤال الآتي خلال العقدين الماضيين: ما رأيك بالنقد الجامعي؟ وغالبا ما كان جوابي: إن كان المقصود بالنقد الجامعي ذلك النقد الذي يقوم على خطة بحث محكمة، ورؤية حيّة للظاهرة الأدبية، ومنهج نقدي واضح، وتحقيق نتائج دقيقة تعتمد على مكاسب الحداثة النقدية، ولغة مرنة تجمع بين الوصف والتحليل والتأويل، فأنا أثني على هذا الضرب من النقد، وأرغب فيه، وأشجعه، وأنتظره، وأدّعي أنني أمارسه منذ أكثر من ربع قرن في الكتابة والتدريس الجامعي.

ولكن الأمر ليس كذلك، والوصف ناقص بجملته إذا ما جرى رصد حال النقد الجامعي؛ فالدرس النقدي في معظم




الجامعات العربية انحدر إلى الدرك الأسفل، وأصبح شرحا مدرسيا لا صلة له بالاجتهاد النقدي الذي ينبغي له، وهو أبعد ما يكون عن القدرة على الغوص في العالم الافتراضي للنصوص الأدبية واستنطاقها، إنما هو مهنة من لا مهنة لهم من حملة الشهادات العليا في أقسام الأدب في الجامعات العربية، فتوهم كثيرون منهم أنهم من جهابذة النقاد، وينبغي أن يتصاغر أمامهم أرسطو، والقرطاجني، وطه حسين، وتودوروف، ومنْ هم في رتبتهم من القدماء والمحدثين، وصارت الملتقيات النقدية في معظم الجامعات العربية مكانا لأنصاف الموهوبين من مدرّسي النقد الذين يتكدّسون على منابر الحديث، ويغالون في ادعاءات إنشائية مبهمة لا علاقة لها بالنقد، وأقرب ما تكون للرطانة، وبذلك انحسر النقد الذي يقوم على فرضيات متماسكة، ومفاهيم واضحة، ومنهج نقدي كفء، وحل محله التواء في اللغة، وغلو في الادعاء، فضلا عن السطو، والمحاكاة، والأخذ عن مصادر غير موثوقة. وفي حدود اهتمامي بالدراسات السردية التي أحضر كثيرا من ملتقياتها أواجه باجترار لمصطلحات غامضة لم يقع فهم سياقاتها، وعجز عن استكناه النصوص السردية، وانحسار للكفاءة النقدية التي تستخلص القيم الفنية من الكتابة الإبداعية.

وبالإجمال إن كان هذا هو النقد الجامعي فلا حاجة للأدب به لأنه عالة عليه، إنما الأدب بحاجة إلى ممارسات نقدية تحايث النصوص، وتستنطقها، وتقوم بتحليل مستوياتها الأسلوبية والبنيوية والدلالية، وأجد في ذلك ندرة مثيرة للسخط، وباعثة على الإحباط، فلا أعثر على هذا الضرب من الممارسة النقدية إلا بأقل درجة ممكنة.

ويعود ذلك، في تقديري، إلى أمرين، أولهما: عدم اتساق الممارسة النقدية في الثقافة العربية، بما يجعل من تطورها التاريخي اطرادا يفضي بها لأن تكون لصيقة بالنصوص الأدبية، فينتهي بها ذلك إلى إنتاج معرفة ثقافية من تلك النصوص، وثانيهما: محاكاة المناهج الغربية الحديثة بطريقة لم تأخذ في الحسبان سياقاتها الثقافية الأصلية، فنزعتها عن تلك السياقات، وأقحمتها في سياق الثقافة العربية بطريقة لم تثمر عن نتائج فاعلة كما حدث لها في سياق الثقافة الأصلية، فكان أن غاب التفاعل بين الاتجاهين، بل إنهما تصادما في رؤيتهما للأدب، واختلفا كليا حول كثير من المفاهيم، وانطوى كل منهما على زعم يبطل الآخر.

يحدث كل ذلك في الثقافات التابعة التي لم تطوّر تصوّرا حول مفهوم الأدب، ولم تتأثر إيجابيا بالثقافات الأخرى، ولهذا شهدنا منذ نحو قرن من الزمان صراعا لم يهدأ حول شرعية الممارسة النقدية في الثقافة العربية القديمة والحديثة.

ومع كل ذلك فمن الخطأ الأخذ بمبدأ إنكار قيمة الظاهرة النقدية في الأدب العربي وقد ناف عمرها على ألف عام،



ولكن ليس من الصحيح القول إنها بلغت مستوياتها المُرضية في الوصف والتحليل والتأويل، وما يؤخذ على النقد العربي انه استعار من الآخر كثيرا من لوازمه بدل أن يبتكرها، ويتصل كل هذا بالتبعية للخطاب الغربي، ولا أرى جدوى من البحث في ضرورة ظهور نظرية نقدية عربية إنما أفضل على ذلك تعميق وعي النقاد العرب بأدبهم، والأخذ بالاعتبار سياقاته الثقافية في درسه وتحليله.

اعتكف النقد الجامعي على مهمة التعريف والتلخيص، وشغل، أكثر ما شغل، بأمرين: نسبة النصوص الأدبية إلى أصحابها، وظروف انتاجها، والتعريف بعصورها، وتسجيل جملة من الحواشي والانطباعات عنها، هذا من جهة، ثم، من جهة ثانية، تلخيص المناهج النقدية الغربية بطريقة مخلة، بما في ذلك انتزاع المفاهيم من سياقاتها الثقافة، وكل منهما لم ينتج معرفة نقدية تؤتي ثمارها في الدرس الأدبي، وإلى كل ذلك فما زالت معظم الجامعات تتردد في الاعتراف بقيمة النقد باعتباره مدشّنا للاتجاهات الأدبية، وموسّعا لمفهوم الأدب ووظيفته، ناهيك عن دوره في تحرير الآداب القومية من المسلّمات السياسية والدينية، وغابت عن تلك الجامعات الخطط التعليمية التي تجعل من النقد موضوعا معمّقا للدرس بمستويه النظري والتطبيقي.

توفرت لي فرص لزيارة كثير من الأقسام الأدبية في الجامعات العربية ووجدت الدرس النقدي فيها يفتقر للحوافز على مستوى الممارسين له، ومستوى التقدير العلمي للاتجاهات الجديدة فيه، فحذار من نقد أصبح مهنة جامعية وابتعد عن كونه أداة استكشاف للظاهرة الأدبية.



الــــى صــديقي الــذي..!

يعرب السالم
yahoo.com@ppreenc٢

لا شيء يجعلنا عظماء.. غير ألم عظيم ،،
الفريد دي موسيه
***

تحلف ألا تعود، وتلكزك الذاكرات عندما تنوء بحمل الحقيبة التي وضعت فيها كل أحلامك، وشيئاً من ماضيك، وكأنك أنت أنت. لم تتغير ولم تنسّ حنجرتك الوجع العراقي النابت فيك رغماً عنك. تدسُ صور الحبيبات في ناحية ما من قلبك.. وتحشر قلبك بين ضلوعك التي أتعبها اليباس، وتشدّ إزرك بدعوات الأم المكلومة بك دوماً. تنوء مرة أخرى بحمل صور الحبيبات المنكوبات بك، وبوعودك التي تحطمت عند ناصية قاحلة. حتى المومس الوحيدة التي رُوِّيتْ وإرتوت بك، أصبحت صحراؤها قاحلة فباعت فخذيها للريح.

تقف هناك عند شوارع منخورة، ومزروعة فيك. أبي النواس، السعدون، باب المعظم، رائحة الكراجات. وتشتاق إلى زمن ما، من يوم ما. تُحدِقُ بريبة إلى شخص متخن بالمساءات الكالحة، وهو يصرخ في وجهك.. علاوي .. نهضة .. بياع .. تمتد الذكريات في مسامات جسدك المأفون، وأنت ترتعش من رؤية السيارات، يغمرك الشك في أي سيارة تعتقد أنها ستنفجر بعد لحظات، وتنقلك الى غيمة نائمة . تدخل شارع الأميرات علّك تشم رائحة عطر أنثوي، لم يلطخه الدخان بعد . ياه لسنين عمرك التي ضاعت في مقاه تحترف الذهول

_ أيها الرجل الحزين _ حينها تلكزك الأمنيات مرة أخرى، وفي زحمة بطاقة التموين، والخطب اللماعة، وجنود لم يبقّ

منهم سوى الرائحة. تتنهد على صديق فقدته بالأمس، وآخر ستفقده غداً.. تتحسر على ماضٍ عارٍ إلا من هوية بائسة، تؤكد إنتمائك لقارعة الطريق. تصرخ دون فم في وجه الأفاكين، واللماعين، والممطوطين، وتسخر من قدرك الذي جعلك عربياً لايلثغ لسانه، إلا عندما يقول لاحول ولاقوة إلا بالله.

***

في سفارة ما هناك، يمنعونك من الدخول. وأخرى يخبرونك أن للزعامة والسفالة وجه واحد، وأخرى تلعنك وتلعن اليوم الذي ولدت فيه. وأخرى تسألك عن إسم أمك وربما..! وهكذا دواليك تدوخ في عروبتك الذائبة في الوحل والملعونة حد الإسفاف .. تُدوخك الأسئلة، وأنت لاتحمل في جيبك سوى عود ثقاب مطفأ، وصورة مشوهة لعشيقة ذابلة. وتكتشف عند أول ميناء إفرنجي أن التاريخ يكتبه المغفلون فقط.

***

تحنُ مرة أخرى إلى المطارات التي أصبحت كل بوابات الـ wc فيها تعرفك، أكثر من أهلك..! ودون شعور منك، تبصق على أؤلئك الذين باعوا كل شيء، من أجل أي شيء..! تحدق بحسرة إلى صور الأصدقاء، والعشيقات النائمات في جيبك الخلفي بالأبيض والأسود من بنطالك القاحل. تتنهد وتشعر أن الوطن الذي آمنت به يوما، لم يكن سوى ستار بليد لعباءة أتقنها الطهاة، إسمها الحرب. وإنك في كل عمرك لم تكن سوى بصقة أنيقة، تتدلى من فم الحرمان.

***

لاشيء يبقيك حيا سوى حرفك الملغوم بالأسئلة.. حرفك الذي داخ فيه العتالون ، حرفك الذي لايقترب من ناصيته، إلا أساطين الكلام، ويضجر منه بلهاء الكلام ، حرفك الذي يكون وسادتك الحرون، عندما يقرصك الحنين. وتهز مضجعك ريح الغربة التي آمنت ببردِها يوما، فأصبحت بالنسبة إليك الولد والتلد.

***

مازلت نزقا شهوانيا حتى في نفثك لدخان سجارتك العادية، تقترب منك فتاة ملتهبة لاتفقه شيئا في لغتك، تشعر بإنكسار كل حضارتك الحجرية المتربة ، قبالة نهديها الأفاكين، تغتصبها بكل ما أوتيت من بلاهة شارعية أو شرقية ، وكأنك تبرهن لها عن فقهك للـ (جك جك..!) ثم تتركها مرمية لحضارة متعطشة أخرى.

***

يذوب الصوت في داخلك، وتترنح مخيلتك في دهاليز أغلقها العسّس ذات يوم؛ بمباركة رب الأسرة، الذي عاد إليك يشكو من رجولته وآلام في الظهر..!. الزنزانة واسعة جدا، فهي لاتتسع إلا لك، ولا تحنُ إلا إليك.. فأنت غاية السجان وسبب عيشه، هو العبدً المأمور، وأنت العبد المأكول المذموم، ياه لعددكم وأنتم تكحلون الزنزانات بالوجع، ياه لأوطاننا التي ضاعت في زحمة السجانين.

***

تحن إلي رائحة تنور أمك، الذي باعته في يوم ما، من أجل ان تلتحق مع صحبك إلى الموت، وهكذا تعود مقمطاً بالعلم، ومغمساً بالطين، لاتفوح منك سوى رائحة حنين مخضب بالإحتراق.. تُدثرك الأم المفجوعة بك، مذ ولادتك، وتضمك الى صدرها الضامر الملتهب المنخور. تنبش في صدرها عن أغنية عتيقة، لايفقه سرّها إلا مَنْ إكتوى بدخان الخوف ونار المكيدة.. تحدق فيك بعينين متقرحتين، وتلعن في سرّها اليوم الذي ولدت فيه على أرض عاهرة.

***

إلى صديقي الذي كان... ها أنا وأمك الفزّاعة نقف بجانب قبرك الممحي، لم تترك لي سوى الوجع، ولعنة أم مشوّهة بك، كلما رأتني أخبرتني بأنك لم تمت.



قصة قصيرة

((متى يغادرني وجعي ؟))



بقلم : أحمد المؤذن

في صبيحة يوم عادي ، طرأ عليّ ألمٍ غير عادي ! تحول وجهي لحبة طماطم توشك على الانفجار . يقتات من وجعي هذا القلق فتزداد الحال تعقيداً أكثر ، دائماً ما تنتابني الهواجس حينما أمرض ، وجدت قدميّ هنا في المركز والكثير من الوجوه تحدق تشبع فضولها ، تجاهلت كل العيون المبثوثة فيّ نظراتها المشفقة .

آه ه ه ه ه ليت هذا الوجع يرحمني ولو دقيقة ، سأقلب المكان هنا رأساً على عقب لو لم يرحمني أحد من وجعي . سوف أصرخ وأركل أي شيء في طريقي .. شراسة الوجع تأكل من أعصابي و ما عدت أحتمل أكثر . بالكاد تجاهلت ذاك الطفل الأحول وهو (يتبلحس) * عليّ يستفز أعصابي وأنا آه ه ه ه ه ه ، المرضى يتكاثرون على حجرة طبيب الأسنان الوحيدة في هذا المركز الصحي التعيس ، متى يأتي دوري ؟ متى يغادرني وجعي ؟ متى يـ .. ها صوت المايكروفون الداخلي يذيع اسمي ، الحمد لله أن موظف الاستقبال أعطاني الأولوية العاجلة ولم يخب ظني به ، دخلت في الحال وسط استياء واضح من بعض المرضى . أنا حالة طارئة ، الرحمة يا عالم !

أريد الانتهاء من هذه المشكلة ، الألم يتفاقم طحنه الشرير ، سأخبر الدكتور حامد أنني .. أوه ، تم نقل هذا الأخير لمركز آخر ربما . هنا .. دكتورة محلية وعلى قدر كبير من الجمال ، يا لني من غبي ،

ما المشكلة هنا ؟! دكتور أو دكتورة ، هذا لا يغير شيء ، أيهم يريحني من سطوة اللاهي بي وجعي ، سأشكره و .. وأخرج بسلام .





لحظة استلقيت على الكرسي ، كان عليّ أن أجيب سؤالها بصمود رجلٍ قادر ولو كذباً على تحمل الوجع وعدم إظهار ألمه وضعفه . فقط قلت لها أن الوجع فظيع وأظنه تسوس راوغني بصمت وأنقض على ضرسٍ ما في الفك العلوي . الكرسي يفرز صوت أزيز كهربائي كريه لكني بدأت أحدق في كل هذه الكماشات وبعض الأدواتً المعدنية المعقوفة الشكل و .. بدأت تنقر بأداة صغيرة السن التالفة ، تيار كهربائي يزلزلني ثم كتمت وجعي ما استطعت وهززت رأسي ، أؤكد لها أنه المكان الذي بدأت منه القصة ! في داخلي قلت ، أرجوك يا حلوة خلصيني من عذابي و ضعي نقطة ختام الجملة في هذا الكابوس المزعج .

سلطت ضوء مصباحها في جوف فمي ثم هزت رأسها وقالت : (عندكِ تسوس سيء جداً ، أنت شاب من المفترض تهتم بنظافة أسنانك) . شعرت بالحرج وكأني طالب غر عندها يتلقى تقريعاً ما على خطأ أقترفه ، ثم أردفت : (للأسف علينا التخلص من السن) . هكذا سلمت نفسي ، وكل همي الآن خلاصي مما أنا فيه . من حوالي شهر فقط لا أنكر أنني استمتعت بتقمص دور الرجل الكبير وهو يؤدي النصيحة إلى طفل الجيران الذي أهمل أسنانه . ها أنا أقع في ورطتي ، طفل كبير لا يستطيع رد تقريع طبيبة الأسنان ، هنا مضجع على كرسي العلاج صامت ينتظر مصيره المؤكد ، خسارة أحد أسنانه !.

ثم قالت : (الكثير من الناس لا تستعمل الخيط ، وهذا ينطبق عليك ، وهذه هي النتيجة) .

دخلت الممرضة المساعدة ، أمرتها بتحضير الإبرة . يا ربي .. شكلها قبيح ومخيف كالتي نراها في الأفلام العربية الكلاسيكية ، إبرة مخيفة حقاً تصلح لتخدير دابة لا بشر ! ، لا أصدق كيف تحرك جسدي المصلوب بعفوية ، فقالت : عندي مرضى ينتظرون ، (خليني أعالجك حتى ترتاح ممكن ؟) . استسلمت لنبرة صوتها الرقيق ، الإبرة تقترب بصرامة شكلها المخيف ، أما توجد طريقة أخرى لتخديري ؟ كنت سأسألها ذلك لكن حدث هذا بسرعة ، شعرت بوخزةٍ خفيفةٍ فقط . الممرضة المساعدة حملت ملفاً وغادرت الحجرة ، ها نحن الآن ثانيةً وحيدين ، قامت تتفقد هاتفها الجوال ، هي خدمة (واتس آب) التي يعبدها الناس أكثر من الباري تعالى هذه الأيام ، تنتظر بضع دقائق على الأغلب كيما يسري ترياق التخدير الموضعي في ظلمة فكي ، يشبه هيئة مهرج مضحك . لم لا تترك هذا الجوال التافه وتقوم بعملها ؟ مساكين هؤلاء الذين ينتظرون خارج الغرفة ، تحاصرهم أوجاعهم ، يترقبون الفرج .. وعلى يد من ؟ طبيبة أسنان حديثة التعيين والخبرة كما يبدو .

أخيراً تركت هاتفها وقامت تعيد شد قفازيها المطاطيين ، كأنها تستعد لمعركةٍ ما ، تنقر بأداة معدنية تشبه الخازوق تلك السن الخراب ، نفيت إحساسي بأي ألم ، هذا شعور مريح يهبط على أعصابي كالماء البارد ، لم أتذوق راحته منذ الأمس . الراحة .. هنا سن تالفة وستتحول لقمامة ، أي راحةٍ هذه أن يخسر المرء جزءا منه في غمضة عين ؟! بلعت ريقي لما اقترب مني هدوء عطرها الفواح ، المسافة تتقلص بالنسبة لشيطانٍ يضع ساقاً فوق أخرى منتظراً قدح الشرارة الأولى كيما يباشر عمله الإغوائي ، وجدني وحيداً في صحراء العطش ، فحولة طال تصدع جدرانها وحلم جنتها الموعودة سراب تأكل منه روحي المهبولة بخيبتها.

تتقلص المسافة ، يتسع قلقي من هذا الاقتراب ، الكماشة أشعر ببرودتها المعدنية تقتحم فمي ثم .. ما بال السن التالفة ترفض مغادرة مكانها ؟ هي هنا تمتلك حق إقامة شرعية حسب المشيئة الإلهية ولكن إهمالي اللامبالي آه ه ه ه ، فكي يهتز وهذه المرأة تزداد حماستها ، المسافة المتبقية بين جسدينا والتي أعتبرها منطقة أمان فاصلة ، حدود محرم الاقتراب منها .. تذوب يا رجل !

كيف لا أذوب في لهفة مشاعري المتضاربة الآن ؟! ها فكي يهتز ، جبينها يتعرق وكذا سائر جسدها يفرز رائحته الأنثوية المباحة عند شيطاني المتربص ، شامتاً فيّ والامتحان مبكر في أول الدقائق ، يختبر قوة أعصابي . لطفك يا رب ، يا لها من ورطة ، لو عرفت بشأنها أختي الكبيرة ، لربما استحسنت القصة ، كي أتخلى عن العزوبية وأكتشف حلاوة الاقتران بامرأة مثل بقية خلق الله . لكن السن العنيدة ترفض وهي ذي الأخرى يزداد إصرارها ، الصدر يقترب ، بضع سنتيمترات بسرعة لاهثاً ناحيتي يقترب غير مبالي ثم ..

التقطت أنفاسي لكن القلب واصل ركضه الضاحك القلق ، هي تغير الكماشة فقط ، كالجندي عندما يتصاعد حماسه في ساحة المعركة ، كلما وجد الصعاب أمامه تخندق ثم أختبر سلاحاً آخر . كماشة أخرى أكبر من أختها كي تتناسب وطبيعة المعركة الدائرة مع السن التالفة المتغطرسة .





متعب أكابد احتراقاً وشيكاً ، كل هذا الطول الممشوق والشعر الغجري الحر ، منفلت السواد غارق في غواية السحر ، يثرثر فرحاً أمامي . تغزو الكماشة فمي وتعض ضرسي المتشبثة بمكانها ، ها أرى عروق يدها البيضاء تبرز وتواصل الضغط في عزم ، فيعود صدرها المغري يتحدى صبري المتزعزع . أوزع نظراتي بين إصرار العينين الجميلتين متألقتان بفيض (حضارة ديلمون) تجسدتا بسفر خارج سطوة الزمن ، لا يرحمني ندائهما مع خطوط ماكياج خفيف فوقهما .

هنا المسافة تمتلك قرارها في التلاّعب بأعصابي ، رماداً تدفق إليها شحن كهربائي مفرط حينما .. غزاني الصدر العشريني النافر، غزو متوحش في صمت ، مسترسل في جرأته ، يلتصق بي أنا المهتز غارقاً في غالونات عرقي المنهمر خجــلاً لا أعرف ماذا أفعل ! حار كبهار الفلفل الأسود في فمي ، جمرةً أقلبها بين كفيّ متورطاً و بريئاً . مثلي بريء النوايا ما جرب لحظات عابرة مع فتاة رصيف ، تهل عليه مطراً يروي جفافه ، فما بال خلوةٍ علاجية ينفخ في جمرها شيطان مريد يصطاد كل خيالاتي المسكينة اللاهثة الشريرة الغبية.

أكتوي بصدر أنثى جميلة لأول مرة .. ها صدرها يشدد حصاره ، ألا تعرف هي ماذا تفعل ؟! بلع لساني هذه اللحظات جملة واحدة مكررة ومرتعشة في إحساسي ، (خزاك الله يا إبليس – خزاك الله يا إبليس – خزاك الله يا إبـ ...) اللعنة على هذه السنِ تجعلني أهذي مجنوناً بلا صوت ، لا هي تنخلع فتريحني ولا هذه الطبيبة يلين لها عزم فتتركني أتنفس ، ها حريقاً شهياً دخانه يضبب الرؤية أمامي و اللحم الأبيض يصطلي أسفل جمر صبري ، يا لطيف ارحم عبدك الذليل الضعيف .

هل أهلوس أو أضحك أو أصرخ فيها كيما تبتعد عن زيتي ، تصاعدت حرارته والنيران وشيكة الاشتعال فيه ، دبيباً لذيذاً يصعد محتفــلاً هنــا في كل خلاياي و أوصالي ، ما من سبيل للخلاص ، هنا مكبل ، يتنامى في أعماقي الفرح و الخوف ، بين أضلعي قلب يافع يلهث و يتأوه يغني (يا ليل يا عين) .

آه أيتها الذات كم أنتِ شريرة ، مرجل بداخلي يوشك على الانفجار . تدخل الممرضة المساعدة وتتناول ورقة كلينيكس تمسح عرق دكتورتي الجميلة ، ذابت بعض ألوان الزينة على وجهها . يا ربي .. أي صدرٍ هذا الذي يغوص متحرراً من كل قيد ملتحفاً جلدي وأنا اليوم لست أنا ! حواسي الخمس بات اشتعالها سكران حد الجنون فماً أصعب الورطة ، لا أريد هكذا اختبار ، اقتراب وجهها مني ، أشعرني بأنفاسها الدافئة تخترق كمامتها الورقية ، اللعنة عليك يا هذه السن الغبية . غادري لحمي ، سوف ادفن جسدك العاجي المشوه واقرأ عليه الفاتحة ، غادري فما عدت أحتمل تمطيط هذه القصة ، مجمد فوق هذا المقعد .

آي ، آي ، أخ خ خ خ ، تحرك شيئاً ما في .. ملوحة دمي أبتلع بعضها ، يا فرج ربي كم أنت لطيف و رحيم بعبادك .

هاهي المعركة تتوقف ، تنزاح عني الحلوة بثقل جسدها المنحوت ، تتركني رماداً ، تفشي بوجهي المتعب ابتسامة عذبة . لكنها عادت تتفحص فكي ثانية ممتقعة الوجه وعرقها يتصبب أكثر ، الممرضة تحدق في الضرس المخلوع ونظرة أسف تسيطر عليهما ، لثتي تستمر بالنزيف ، أشعر بوجعي يزداد وأنا أحدق مذهولا غاضباً مصدوماً ، كيف لهذه البلهاء أن لا تفرق بين السن التالفة و السليمة ، هي ذي ترقد في الطاسة المعدنية ، آه ه ه يا وجعي ، رأسي تدور و كل ما حولي يدور !!

(يتبلحس *) لفضة عامية بحرينية دارجة تعني .. إخراج اللسان بشكل استفزازي تجاه شخصٍ ما .







عتمة مضيئة ضوء معتم

كفاح وتوت

لفجر بهي لم يغمر الأفق
لنجمة لم تولد بعد في فضاء
لغيمة توقظ الصحاري
نلوك جمر الأيام
بطيبة قاتلة
وأعشاشنا في الانتظار..
....
قلب ضرير
أوسع من كون
أسطع من سراج
وما يجعل الكون صغيرا
عقل أعمى
....
بعضهم
من حمل المشاعل
لا لكي يضيء
إنما ليمسح الآفاق بالدخان
ويخنق النوافذ
....
لا تخدعك الطيور
فبعضها جارح
ومنها لا يبصر إلا في العتمة
....
يخترقون الأضواء
حالمين بظلام حالك

....
كلما تشتد العتمة
تزهر النجوم
....
العتمة التي تطفئ المصابيح
عودتنا على إيقاد الشموع
....
سنمضي
ونمضي
ونمضي
حتى يملّ الظلام
....
وأنت تسري في العتمة
تأهبْ
للضوء الذي سيبهجك
في آخر الطريق
....
نافذة مضيئة..
قمر في كبد السماء
ورقصة النجوم
والصباح القادم
بالضعف الظلام
إنه يتقهقر

شمس القصيد تصهر ثلج الحرف الجديد

قراءة نقدية في قصائد نافرة
للشاعر العراقي
علي مولود الطالبي

فاطمة نصير / أستاذة جامعية
باحثة أكاديمية من الجزائر

يقدم هذا البحث قراءة نقدية توصيفية لديوان شمس على ثلج الحروف (قصائد نافرة) للشاعر العراقي الصاعد علي مولود الطالبي ، صدر الديوان دار أكد البريطانية ـ العراقية للنشر والتوزيع بالقاهرة هذه السنة (٢٠١٣) ، للتنوية فإن هذا الديوان يعد الإصدار الثاني للشاعر المبدع بعد باكورة أعماله / ديوانه الأول الموسوم ب: ضوء الماء، المطبوع في دار تموز رند للنشر والتوزيع بدمشق في العام (٢٠١١).
يضم ديوان (شمس على ثلج الحروف) بين دفتيه تسع وعشرون (٢٩) قصيدة ، مرتبة ترتيبا إبداعياً مستحدثا اختاره الشاعر ، فجاءت قصائده مرتبة ترتيبا تسلسليا تنازليا على حروف الهجاء العربية بدءاً بالهمزة وانتهاءً بالياء ، وذلك ما يلاحظه القارئ / المتلقي على مستوى حرف الروي ، إذ أن كل قصيدة من القصائد تلتزم بحرف من حروف الهجاء على مستوى حرف رويها .





السمة الغالبة على لغة النصوص الشعرية في هذا الديوان ، هي الرقة والانسيابية والعذوبة ، كيف لا والشاعر ينهل من معين مياه دجلة والفرات ليصوغ قصائد عصماء تترنح موضوعاتها بين الوطنية والرومانسية ، وكل ما تشمله هاتين التمتين/الموضوعتين من موضوعات فرعية تشكل السياق العام للديوان ، فقصائد الديوان تفترش الأحزان وتلتحف بالآلام ، إنه وجع الضمير العربي الكامن في لا شعور المبدع ، تشي به المعاني المتوارية وراء عرش من

علي مولود الطالبي

الألفاظ والحروف اللماحة، لتتدفق في فيض شلال منهمر لتنسج أغنيات الشجن الحالم للحبيبة / بغداد على أرضية القصيدة المعنونة بـ « قميص النهر أنا » والتي يقول فيها :

على ضلوعي رنة
ومعابق
سفاهة تتربص
دائي العراق
متى أكون دواءه؟
ومتى أعانيه العراق...
وأفحص
يا أيها القمر الذي دمي
الحب
كان يهزني إذ أرقص
تبقى أماسينا...
تخيط سحابة
بثوب
لبستان العراق ...
فيشخص

إسم الحبيب :
زرعت فوق محاجري
فوق السناء
وما عداه تقلص
كان العراق ولم يزل
أهزوجتي
وهواي
بل فيه الوجود ألخص
يا أيها الوطن الذي عصفوره ...
شرب المدى
ما بال حظي ينقص

يبوح الشاعر بأحزانه ويتساءل عن نقصان حظه ، لكنه لم يشك في حبه لموطنه وهيامه به ، كان ذلك دفق أحاسيس ونزق شاعر ، ردة فعل إبداعية عن ما حدث ويحدث في بلاد الرافدين التي أطلق عليها الخليفة أبي جعفر المنصور على عاصمتها بغداد اسم « مدينة السلام » ، تيمنا وتفاؤلا بأن تبقى آمنة مطمئنة ، ولكن الأيام فعلت ما شاءت ببلد السلام فصار بلد اللاسلام ، رغم أنها مصدر آلامه لم يتنكر الشاعر لها ، فهو يتألم لها ولأجلها حبا وعشقا وولهاً بها ، ويجدد في أكثر من موضع في ديوانه حبه للوطن / العراق نافيا أية شكوك ، راضيا بما يكون منها رضا العاشق المتيم ،نقرأ ذلك في قوله :

لم أشك !
لكن
ربما هي حيرة
أنا فيك
لا من كوكب أتلصص
لك من فؤادي
ما تناثر نبضه
لهفاً
وبغداد الخلاص
ستخلص
إني أجوع
وقد قبلتك نحلة
إن عز شهدا
أرتضي
لو تقرص !

حب لا متناه ، حب لا تحكمه مقاسات وأحكام مسبقة ، لو أن الوطن نحلة فالشاعر يقبل أن تكون مصدرا للألم

، فوجع «القرص » يتلاشى بحضور الشهد المصفى الذي تنتقيه النحلة / الوطن من كل البساتين وجميع أنواع الزهور، فالوجع الذي يعانيه المبدع كنموذج للمواطن العراقي الواعي هو حس وطني ووعي إنساني ، وكأني بالشاعر علي مولود الطالبي يستلهم قول الشاعر قديما :

بلادي وإن غارت عليَ عزيزة
وأهلي وإن جاروا عليَّ كرام

حس وطني متفاقم يرسخ معنى العروبة والانتماء للأرض والوطن بعيدا الظروف السياسية والأحداث والتقلبات الاجتماعية .



يقفز الشاعر إلى ما وراء الحدود الإقليمية ليتغنى بالوطن الأكبر / الوطن العربي ، بدافع قومي ، هذا الوطن الذي كان يوما ما جسدا واحدا ثم تفكك ،فتهاوت أحلام اليقظة والحقيقة في تشييده وبنائه من جديد تحت مسمى « الوحدة العربية » ، وانتحرت كل مشاريع جمع شمل العروبة على حافة الواقع الدموي .

بلغة أنيقة تجذب القارئ لخص الشاعر في قصيدة « خارطة مساماتي » مزايا كل بلد عربي وخصائصه التي تسكب عليه هالة من الفرادة والتميز عن غيره من البلدان العربية الأخرى ، لينجح في الأخير في تشكيل صورة مكتملة الأجزاء عن جغرافية الوطن العربي من المحيط إلى الخليج ويستهلها بمقدمة يطرز فيها أجمل مشاعر الشوق والحنين وفيها يستدعي التاريخ و يتناص مع النص القرآني الكريم لتصوير الشوق العارم الذي يجتاحه :

وجهي أنا عرب الأوطان والصور
وكلي الأرض يستلقي بها المطر
من قلب عدنان أو قحطان داعبنا
عصف من الشوق لا يبقي ولا يذر

يستدعي الشاعر في المقطع المذكور أعلاه قوله تعالى في سورة المدثر: «سأصليه صقر وما أراك ما صقر لا تبق ولا تذر لواحة للبشر » .

إذ أن استحضار الآية القرآنية كان سكة للتعبير عن درجة الشوق إلى الوطن حد الاحتراق، فإن كان التعبير في النص القرآني يقصد الاحتراق بالنار عذابا ، فالشاعر هنا استضاف المعنى ليبوح بالتحرق شوقا لبلاد العرب .

القصيدة التي نحن بصدد الحديث عنها من أكثر قصائد الديوان اكتمالا من حيث المعنى والصورة واللغة والإيقاع ، وفي هذا لا يسعنا إلا أن ننقل مقاطع سريعة من أجزائها كتمثيل يحاول دونما جدوى اختزال ما قدمه الشاعر في قصيدته المطولة التي يستهلها بالكلام عن عشقه الأول / العراق ، فمنها قوله :

أنا العراقي في عمقي ،ومأثرتي
وريد ماء صبور كالأولى صبروا
صمت السماء نشيد من سنا وجنتي
وصمت بغداد شعر إن هموا نثروا
عمان جارته تعلو به قبلا
سلالم العشق حتى يمرح القمر
تغفو الحياة بمسك الشيخ زايده
وللإمارات ما لم يدع البشر
وبالشذا رئة البحرين تختبر
لكل زيتونة في الكون تونسها
عود الربيع أيها الوتر
وقد دهشت بأقمار غدت جزرا
فضاع صوتي وقد عادت به الشذر
يعليك ذكر شهيد في جزائرنا
يفك أزرار شمس بوحها العطر
وتلك جيبوتي الدفاقة ، انتهلوا
من حبها فهو يسقينا ، ويعتذر





وللرياض رياض ما لها شبه
إن عز غيث فنجواها لنا المطر
وفخرنا دوحة في الليل عازفة
وفي النهار شميم ثم ينتشر
وسر إلى اليمن الميمون مشربها
وسيف ذي يزن يزهو به الأثر
ولا تسائل إذن ، كل الكويت لقى
وقلب إنسانها تبر لو احتفروا
وأرض مصر نبيل مكرم دمها
أليس نيلا بالنبض يزدهر ؟
وأنت يا مصر ما أبهاك منتسبا
وكم يلذ لنا ما طيب السهر
وشعب سودان للتحرير كوكبة
من اللآلىء والأنهار تنتشر
ويشرق المغرب المسطور في أدب
يسمو كما بزَ ماضيه ويبتكر
وجمر سورية امتدت مواقده
وهي الشهامة فيها الكون يختصر
أدري موريتانية المشتاق خافقها
لوحدة العرب حيث البحر والجزر
ولتبق لبنان مرسى للغيوم سعت
منها الغناء ومن أصيافها العبر
ودق ناقوسه في القلب معضلة
شعب لغزة ، فالغازي سينتحر
ومجد ليبيا أتاها من مقالدها
زعيم نار فكل حوله غمروا

قصيدة طويلة تأخذ القارئ في رحلة إلى ربوع الوطن العربي ، حرف رويها الراء الذي يضفي على النص موسيقى بصفته التكرارية ، حاول فيها الشاعر اختزال وطن موجوع أطرافه مترامية من المحيط إلى الخليج ، وطن يئن ، ينام على الانتهاك والسلب ويصبح على أشلاء الشهداء و رائحة الدماء ويمسي على جراحات الأبرياء.

لغة القصائد تتسم بالانسيابية والسلاسة التي سبق وأن أشرت لها في مطلع البحث، لغة مائية لزجة هلامية يستعصي الإمساك بتلابيبها ، لغة تشكل ألف معنى في جعبة عبارة واحدة ، ومن عباءة القصيدة الواحدة تخرج الألفاظ لتوحي بما قاله النص وما لم يقله.

الماء ،الثلج ، البحر، الخمر، الشرب ،المطر،أمواج ،الندى ، الغيم ،السواقي ، دجلة ، النهر، زمزم ، المجرى .... وغيرها من الألفاظ التي تصب في حقل ما هو ماء أو ما يؤول إلى ماء أو ما يشكله الماء ،هي ما ينحت الصورة الهلامية الشفافية ، وهو ما يزيدها بريقا يغري القارئ / المتلقي بتكرار القراءة أملا في الوصول إلى معنى المعنى .

وكمثال عن ذلك نستحضر قصيدة من القصائد التي يتغنى فيها الشاعر بأنثاه/الوطن ، فألحق بالعنوان كلمة « ما ء « من أجل خلق انزياح في المعنى وبعثرة التركيب من أجل إعادة تشكيله من جديد (الهدم / البناء) ، القصيدة عنونت بـ: «أنثى الماء» ، عزفت على ورتر حرف الروي (الباء) ، والقصيدة من القصائد المطولة مثل أغلبية القصائد التي يضمها الديوان ، لذا نكتفي بإدراج مقاطع مقتطفة منها :

كل النساء دمى في وجهك الرحب
يا طلة الحسن في ذا المرفأ العجب
يا نفحة من خلود لو سرت بدمي
بردا وسلما في لجة اللهب

——

لله درك من تغريد ساقية
يساقط اللحن في مجراك كالرطب
وجاء بدر مهابا ، ضاحكاً بلمى
ما كل من جاء يحكي رنة العنب !
يا وجد مشيتها الميساء كل ضحى
حتى المساء وخطو المنهل العذب
هي الندى ، شفة الرمان ترشفه
وكلما سألوا الرمان لم يجب

——

أظنها من نساء الماء ، همستها
رقراق حلم سرى من عين مغترب
ولو عشقنا فهل نختار تهلكة ؟
نعم ورب وصال عاد كالذهب !

يلاحظ في قصيدة (أنثى الماء) استحضار ألفاظ رقيقة مستلة من قاموس الألفاظ المائية كما تقدم ذكرها ، وقد تجاورت تجاورا شاعريا جميلا مع استحضار بعض الرموز الدلالية الراسخة في الثقافة الدينية والشعبية كاستحضار الرمان والعنب ، هذا التجاور ألبس القصيدة ثوبا ملونا بألوان الحداثة والمعاصرة ، فالرمان مثلا في الموروث الشعبي من الفواكه الدالة على الخصوبة والوفرة والنماء ، ناهيك عن شرف ذكره في القرآن الكريم ، بالإضافة إلى ذكر العنب ـ أيضا ـ في القرآن الكريم ، وقد كان توظيفه

خلافيا إبداعيا مستوحى من المثل الشعبي القائل : «إنك لا تجني من الشوك العنب « ، مفاد هذا المثل عدم جدوى انتظار الشيء من غير أصله: « ما كل من جاء يحكي رنة العنب « .

أيضا صورة شعرية أخرى توظف النص القرآني باستدعاء قصة السيدة مريم البتول عليها السلام ، وذلك في قول في قول الشاعر : « يساقط اللحن في مجراك كالرطب» يخرج معنى هذا القول الشعري من بطن الآية الكريمة التي يقول فيها عز وجل على لسان عيسى عليه السلام مخاطبا والدته : «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا « ، وكأن باللحن ثمرا يساقط من شجرة الألحان والنغم الذي يغني على أوتاره شاعر تغنى لحب المرأة الوطن المرأة الأم المرأة الحبيبة ...الخ تغنى بالطبيعة تغنى بالأب تغنى بالأمل تغنى بالألم وغنى للأمل القادم بالرغم من وشاح الأحزان الذي يلف جسد الديوان و يغطي وجه القصيدة .

إلى جانب الحضور المكثف للماء وما قاربه أو اشتق منه ، نلحظ استضافة عناصر الطبيعة بكل جماليتها ، خاصة « الضوء « الذي برع الشاعر في إسقاط أشعته على أبيات القصائد عن طريق دمجه في محتوى النصوص فاستند إلى الألفاظ المقاربة للضوء (النور ، الشموع ، الشمس ، الصبح ، القمر ، النجوم ، الدمع ، المنابع ...) مثل قوله في قصيدة : « وجه الحنين «

أمشي إلى هدب النجوم بحسرة

والنهر يرويني ويغزل دمعتي

وقوله أيضا في « مشهد لوحة تبكي «١١

أسفت منابعنا وغيم مشهدي

بأخي الذي لثم الشهادة باليد

والأمثلة تطول بطول نفس المبدع وزخمه الشعوري الذي يستحضر المواد الخام من الطبيعة ويحولها من نطف غير مخلَقة إلى نطف مخلَقة ، ثم يفرغ عليها من جمال التعابير ورونق العبارات وعذب الألحان والموسيقى الشعرية .

مما تقدم يمكن في الأخير تسجيل ملاحظات لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تشمل كل ما طرح في الديوان ، وليس بإمكانها أيضا اختزال البوح الذي تربع في مساحة بياض قدرها ١٢٠ صفحة ، وردت كلها في قالب الشعر العمودي أثبت فيها الشاعر بجدارة قوة شاعريته المنسابة كسيل منهمر من أعماق شاعر متقد الخيال مرهف الإحساس ، يقتفي خطى الشعراء القدامى والمحدثين في التعبير برقة ورومانسية عن المعنى ، مسجلا بنفسه الشعري بصمته في سجل شعراء العرب الذين آمنوا بالقضايا العربية بشكل خاص والقضايا الإنسانية بشكل عام .

الهوامش والإحالات :

- علي مولود الطالبي : ديوان شمس على ثلج الحروف ، دار أكد البريطانية ـ العراقية للنشر والتوزيع،القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣ ، ص٦٣
- الديوان : ص ٦٥
- الديوان : ص ٤٩
- سورة المدثر : الآية ٢٨
- الديوان : ص ٤٩ ومابعدها
- الديوان : ص ٢٥ وما بعدها
- ذكر القرآن الكريم العديد من الفواكه التي أطلق عليها بعض الباحثين ثمار الجنة من بينها « العنب والرمان» استحضرها الشاعر في قصيدته وفيما يلي نذكر بعض مواضع ذكرها في القرآن :
- « فأنشأنا لكم به جنات من نخيل وأعناب « سورة المومنون ، آية ١٩ .
- « فيهما فاكهة ونخل ورمان « سورة الرحمن ، آية ٦٨ .
- « وفي الأرض قطع متجاورة وحبات أعناب « سورة الرعد ، آية ٠٤ .
- « وجعلنا فيها جنات من نخيل وأعناب « سورة ياسين ، آية ٣٤
- « حدائق وأعنابا « سورة النبأ ، آية ٣٢ .
- « وجنات من أعناب والزيتون والرمان « سورة الأنعام ، آية ٩٩
- « وعنبا وقضبا « سورة عبس ، آية ٢٨ .
- « والنخل والزرع مختلفا أكله والزيتون والرمان « سورة الأنعام ، آية ١٤١ .
- قصة هذا المثل تعود لصبي شاهد أباه ذات يوم يغرس في البستان شجرا ، وبعد مضي شهور أينعت الشجرة وآتت أكلها وأخرجت عنبا حلوا ، فظن الصبي أن كل شجرة تغرس ستنتج عنبا حلوا لذيذا ، فجاء الولد بشجرة شوك وغرسها ، فلاحظ بعد شهور أن الشجرة قد أينعت شوكا ، فقال له والده : « إنك لا تجني من الشوك العنب « فصار مثلا سائرا ، يضرب لمن يفعل المعروف في غير أهله ، أو في عدم جدوى انتظارنا الشيء من غير مصدره وأصله .
- سورة مريم ، آية ٢٥ .
- الديوان : ص ٢٩

١١ ـ المصدر نفسه : ص ٤٣ .



لابد لمن يريد أن يستقرىء مسيرة تجربته من أن يمر بالمحطات التي مرت بها هذه التجربة بدءاً من محطة نشوئها وتفتحها ، ومروراً بمحطات تطورها وصولاً إلى محطة صيرورتها تجربة ناضجة . ولابد له أيضاً من أن يؤشر اتجاهاتها وتأثيرات العوامل التي لعبت دوراً فيها : حجم الموهبة ، ظروف النشأة ، الوسط العائلي ، البيئة الاجتماعية ، المكان ، التحصيل الدراسي ، الرؤية الفكرية ، النظرة إلى الحياة والوجود ، مصادر الثقافة وغير ذلك من العوامل .

ولاشك في ان تجربة المبدع ـ أي مبدع ـ مهما علا شأنه ، انما هي جزء لا ينفصل من امتداد واسع من تجارب المبدعين الآخرين : تتفاعل معها وتتأثر بها وتتعلم منها ، دون أن يلغي ذلك قيمة هذه التجربة وخصوصيتها وتميزها أو تفردها . أما اذا تلبّس الغرور المبدع وزعم ان تجربته تنشأ وتتطور وتتحرك بمعزل عن تجارب الآخرين فانه ربما يغامر بقيمة هذه التجربة وأهمية ما تحقق له فيها . وضمن هذا الاطار أجد نفسي محكوماً بهذه الاعتبارات وأنا أحاول استقراء جوانب من مسيرة تجربتي ورفقتي الحميمة مع الكلمة .

تمتد جذورهذه التجربة إلى أكثر من نصف قرن . فقد بدأ اهتمامي بالكلمة في وقت مبكر من حياتي . ولعل هذا الاهتمام بسط سطوته على مرحلة مراهقتي فطبعها بطابع الهدوء والخجل وجعلها بمنأى عن العنفوان وقد رافقني ذلك حتى الآن . واذا كنت قد قرأت القرآن الكريم، بما ينطوي عليه من ثراء فكري ولغوي هائل ، بدءاً من مرحلة الدراسة الابتدائية ، فإن من أوائل مقتنياتي من الكتب : " مختار الصحاح " الذي حصلت عليه وأنا في الصف الثاني المتوسط ، ومجموعة " المأمور العجوز " القصصية لأدمون صبري و الجزء الثالث من " ديوان الجواهري " ، ولعل في طبيعة هذه الكتب بعض ما يفصح عن طبيعة توجهاتي اللاحقة .

أزعم ان الوسط العائلي لعب دوراً واضحاً في نشوء تجربتي وتطورها . فقد نشأت في مطلع شبابي في وسط يهتم بالأدب فاكتسبت منه هذا الاهتمام . لقد أكتشفت قبل سنوات ان أبي جميل خلوصي (وكان قد رحل وهو في ريعان شبابه وأنا في الرابعة من عمري) كان مهتماً بالقصة خلال النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي وبداية اربعينياته . ومن بين ما نشر عثرت على قصة له بعنوان " سلوى " منشورة في عدد جريدة " الاتحاد " الصادر في ١٠ شباط ١٩٤١ أي قبل رحيله بفترة وجيزة . وربما كان سيصبح له شأن في الأدب لو لم يعاجله الموت ويختطفه وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره . ولكنني وجدت في خالي القاص الرائد عبد المجيد لطفي ما يعوضني عن هذا الفقدان إذ كان أباً روحياً واستاذاً لي في الأدب والحياة . فقد رعاني أدبياً ومنحني فرصة أن أتخذه نموذجاً فصرت أحاكيه في بساطته وتواضعه مع الناس وعزوفه عن المظهرية أواللهاث وراء الأضواء ، وربما في غزارة الانتاج وتعدّد وتنوّع مساراته أيضاً . ومازلت أحتفظ برسالة منه يوصيني فيها ، وأنا في مطلع حياتي الأدبية ،أن أكون صادقاً مع نفسي ومع الآخرين . وقد اكتشفت قيمة نصيحته حقاً . فقد منحني الصدق مع نفسي ومع الآخرين فرصة أن أعي مسؤوليتي الأخلاقية والاجتماعية وجعلني بمنأى عن الادعاء والتزييف . أما قريبي الدكتور صفاء خلوصي فقد تتلمذت على يديه حيث درّسنا الترجمة في دار المعلمين العالية (كلية التربية الآن) لسنتين دراسيتين فتعلمت منه الكثيرالذي استفدت منه عندما بدأت أمارس الترجمة .

اشعرالآن بأنني مدين لكل من تعلمت منه ومن حسن حظي ان الذين درسوني اللغة العربية في مراحل الدراسة الثلاث قبل الجامعة كانوا شعراء : السيد هاشم سعد الدين في مرحلة الدراسة الابتدائية وجواد أمين الورد في مرحلة الدراسة المتوسطة وابراهيم الوائلي في مرحلة الدراسة الاعدادية (في الاعدادية المركزية في بغداد) . وعلى الرغم من ذلك لم تجدني أتجه إلى الشعرمع ان أول محاولة منشورة لي كانت فيه وقد تلتها محاولات متناثرة ، لكنني اتابع الجيد منه استماعاً وقراءةً بكل حب واحترام غير انني لا أجرؤ على الاقتراب منه في كتاباتي النقدية .

واعترف بأن دار المعلمين العالية كان لها تأثير واضح في تطور تجربتي . فقد كانت صرحاً أكاديمياً وثقافياً من طراز خاص . كانت عالية حقاً بمستوى اساتذتها والمناخ الفكري والثقافي السائد فيها وبنماذج طلبتها القادمين اليها من كل مدن العراق تقريباً بموجب نظام القبول المعمول به آنذاك والذي يستهدف اعداد كوادر تدريسية بمختلف الاختصاصات لكل مدن العراق . ويكفي العالية ان حركة الشعر الحر ولدت في رحابها أو على أيدي خريجيها . لقد منحتني السنوات الأربع التي قضيتها في العالية فرصة التعرف على الواقع الثقافي العراقي خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن الماضي والاقتراب منه ومحاولة التفاعل معه لاسيما ان وعيي الفكري والثقافي شهد نضجه فيها ، وكان لاختياري دراسة اللغة الانكليزية وآدابها ضمن قسم اللغات الأجنبية فيها ، تأثير كبير على مسار تجربتي إذ أتاح لي فرصة التعرف على الشعر والنثر الانكليزي بلغته . وقد اتيحت لي وأنا في العالية فرصة النشر في الصحف التي كانت تصدر آنذاك مثل " الرأي العام " و " البلاد " و" الحضارة " و" الاستقلال " (التي حررت احدى الصفحات فيها) ، وأصبحت عضواً في نقابة الصحفيين عام ١٩٥٩ .

وأرى ان تجربة أي مبدع لا تعرف طريقها إلى الكمال مالم تستند إلى رؤية فكرية تيسر له امكانية التعامل مع الواقع بشكل واضح . ومع ان في حساسية المبدع وميله الفطري نحو الحرية والتمرد على صرامة ضوابط الالتزام ما قد يجعله يضيق بأية قيود ، فانه، على ما أزعم ، يظل في حاجة إلى مثل هذه الرؤية . لقد تعرفت على الاتجاهات الفكرية وطبيعة الفلسفات التي تحكمها واستلهمت الفكر الماركسي دون تزمت أو تعصب . قرأت إلى جانبه في





الأديان والنظريات الفكرية والاجتماعية والاقتصاد وعلم النفس والسياسة مثلما قرأت في الأدب والفن والنقد بحكم تعدد اهتماماتي . لقد تنوعت مصادر قراءاتي وتعددت حتى توفرت لدي ذخيرة معرفية أعانت تجربتي على التطور وجعلتني أعتمد عليها بثقة وأنا أتنقل بين المجالات الابداعية المختلفة . ولأنني أرى ان المبدع يظل في حاجة إلى ذخيرة معرفية حيّة ومتجددة باستمرار ، فانني أجد في القراءة نسغاً حياً يمد هذه الذخيرة بروح التجديد . لقد كانت القراءة ومازال أحد هواجسي الرئيسة . فقد ارتبطت بها برفقة حميمة جعلتني أجد فيها ملاذاً آمناً أركن اليه . وللمكان أهميته في تجربة أي مبدع وفي تجربتي ثلاثة أمكنة مهمة . واذا كانت العالية أول هذه الأمكنة فان كربلاء كانت المكان الثاني وكانت السنوات الثماني التي أمضيتها فيها من أجمل وأهدأ سنوات عمري ، بل أستطيع القول بأن البداية الحقيقية في تجربتي كانت فيها . جئتها مع بداية العام ١٩٦٤ منقولاً إلى احدى مدارسها المتوسطة ، بعد مرحلة قاسية من الاعتقال وسحب اليد من الوظيفة والتهديد بالفصل، وأعترف انني كنت قلقاً بادىء الأمر لأنني لم أكن أعرف أحداً فيها ، لكنني وجدتها مدينة منفتحة لايشعر الغريب بغربة فيها وسرعان ما تأقلمت مع مناخها الاجتماعي وانغمرت في وسطها الثقافي . كتبت فيها أول قصة نشرت في مجلة " الرائد " التي كانت تصدر عن نقابة المعلمين آنذاك وأصبحت أحد أعضاء هيئة تحريرها . كتبت عموداً صحفياً اسبوعيا في جريدة " المجتمع " التي كانت تصدر آنذاك واشرفت على الصفحة الثقافية فيها . ومن كربلاء نُشرت لي أول قصة خارج العراق قبل أن أنشر في صحف أو مجلات بغداد . فقد صادفت الصديق عزي الوهاب (رحمه الله) وكان يحمل نسخة من مجلة " الآداب " البيروتية فاستعرتها منه وقرأتها وأخذت عنوان المجلة وكنت قد كتبت قصة قصيرة تحمل عنوان " الفارس " فأرسلتها إلى المجلة على عنواني في كربلاء وفوجئت بها منشورة بعد شهر أو شهرين من ارسالها ، وقد فتح لي نشر هذه القصة مجالاً واسعاً للنشر في بغداد فيما بعد وربما كانت ، هي وما نشر لي بعدها ، سبباً في قبولي عضواً في اتحاد الأدباء أوائل سبعينات القرن الماضي . وفي كربلاء بدأ اهتمامي بالمسرح فكتبت مسرحية بعنوان " الخلاص " انتجتها فرقة مسرح كربلاء الفني وعرضتها للجمهور لثلاثة أيام قبل أن تنتقل بها إلى الديوانية إن لم تخني الذاكرة وقد صعدت فيها الفتاة الشجاعة سحر عبد الستار على المسرح لأول مرة وكانت صغيرة على دور الزوجة الذي قامت بأدائه . لقد أدهشني حضور الجمهور في مدينة محافظة مثل كربلاء ، وبتشجيع من هذا الحضور وتشجيع من الفرقة قمت بتعريق مسرحية " ليالي الحصاد " لمحمود دياب وأنتجتها الفرقة أيضاً ، وكانت المسرحيتان من اخراج نعمة أبو سبع (رحمه الله) .

أما بغداد فهي ثالث الأمكنة المهمة في تجربتي وربما هي أكثرها أهمية . لقد وجدت نفسي داخل الوسط الثقافي الكبير قريباً من وسائل النشر وبدأت أنشر في الصحف وبشكل خاص في صحيفة " الجمهورية " وفي أغلب المجلات الصادرة في بغداد : الأقلام وآفاق عربية والثقافة الجديدة والموقف الثقافي والتراث الشعبي والثقافة الأجنبية ، وعندما أحلت نفسي إلى التقاعد بعد أربعين سنة من العمل في التدريس ، عملت في دار الشؤون الثقافية العامة سكرتيراً لتحرير مجلة الأقلام ثم مجلة الثقافة الأجنبية ، وخلال ست سنوات من العمل في الدار تعرفت على العديد من آليات العمل الصحفي .

لم أصطنع ما أكتب في يوم من الأيام ، ولا أكتب ما لم أشعر بأن احساساً داخلياً يستفزني وما لم أشعر ان موضوعةً ما تفرض نفسها عليّ وتملي علي اسلوب التعبير عنها . لي ممارسات في الشعر والرسم والخط والتصميم والتأليف التلفزيوني والمسرحي وقد كتبت ، فضلاً على ماكتبته في كربلاء ، مسرحية للأطفال تحت عنوان " الطائر والثعلب " تم تقديمها في بغداد وبعض المحافظات وشاركت في بعض المهرجانات المتخصصة خارج العراق ، لكنني توقفت عن أغلب هذه الممارسات لأنني لا أريد لاهتمامي أن يتشتت أكثر مما هو عليه . يتشعب اهتمامي الآن في ثلاثة اتجاهات : القصة والرواية ، والنقد ، والترجمة . ولا أجد تعارضاً في ممارسة أكثر من جنس ابداعي واحد ما دامت هذه الممارسة تأتي في اطار طبيعي ودون تكلف وتثمر نتاجاً مقبولاً . لا أتفق مع الذين يذهبون إلى القول بأن على المبدع أن يتخصص بجنس ابداعي واحد وان الخروج على ذلك يشكّل " منقصة " كما يجتهد البعض . وأرى ان الدعوة إلى ضرورة الالتزام بتخصص واحد في الابداع تنطوي على محاولة لتضييق منافذ التعبير عن الموهبة . ان زمننا

هذا زمن الثقافة الشمولية التي تكاد تتداخل فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الابداعية المختلفة . لقدأصبح تعدد وتنوع الأجناس الابداعية التي يمارسها المبدع ظاهرة شائعة في كل ثقافات العالم ، وبميسور المرء أن يأتي بعشرات الأمثلة .

تحتل القصة والرواية الموقع الأول بين الاتجاهات الثلاثة التي أشرت اليها فهي مجالي الأثير الذي أطمح في أن أحقق تميزاً فيه . استمد مادة نصوصي القصصية والروائية من تجاربي الحياتية وتجارب الآخرين، من حياة الناس والواقع الاجتماعي والطبيعة والتاريخ والتراث وذكريات الطفولة . ان ذكريات الطفولة تشكّل مصدراً مهماً للمبدع . فذاكرة الطفولة ـ بعذوبتها وصفائها ـ تمتلك قدرة مدهشة على أن تختزن من الصور والملامح والتفاصيل والأحداث ، ما يستيقظ فجأة ودون تخطيط مسبق من المبدع ليجد طريقه إلى الورق . لقد وجدت تفاصيل كثيرة من خزين ذاكرة الطفولة طريقها إلى ما كتبت . وأستطيع القول ان ملامح عديدة لشخصية كفاح شاكر بطل روايتي الأولى " منزل السرور " انما هي ملامح شخصيتي الحقيقية ، وما مر به من تجارب حياتية أو تعرض له من أحداث مستمد من تجاربي الحياتية فعلا ، وتكرر ذلك في رواياتي اللاحقة . وللمكان سطوته عليّ . فالمكان الذي يتوفر على خصوصية ما ، يظل حيّاً في ذاكرتي ويحتفظ له بموقع أثير فيها إلى أن تحين فرصة توظيفه . لقد قضيت سنوات طفولتي وشبابي في "بلد " وهي مدينة تسترخي على حافة الريف ، صار لها ، بسماتها الطبيعية ومناخها الاجتماعي وطقوسها الدينية ، حضورها في كل ما كتبت من روايات .وظلت دار المعلمين العالية ـ مكاناً ـ تحتل موقعها في ذاكرتي على امتداد ما يقرب من ربع قرن حتى وجدت طريقها إلى " منزل السرور " ثم إلى روايتي " شرفات الذاكرة " بعد نصف قرن . أعيد كتابة النص ثلاث مرات في الغالب وكنت أكتب مسودات أعمالي على الورق أما الآن فأنا أكتبها على الحاسبة بشكل مباشر دون حاجة إلى المسودات الورقية . أترك النص (الخام) جانباً بعد كتابته وأعود اليه بعد زمن قد يطول ، لكي أراجعه وأعيد النظر فيه ربما باستثناء قصة بعنوان " سيناريو الانتظار " . فقد كتبتها في جلسة واحدة ولمرة واحدة دون مراجعة وحملتها إلى الجريدة في اليوم التالي . أذكر انني كنت حاضراً في أمسية أقامها اتحاد الأدباء بمناسبة استشهاد غسان كنفاني وتم عرض فيلم عنه في الأمسية ، وفجأة ، وأنا في حافلة نقل الركاب في طريقي عائداً إلى البيت برقت في ذهني فكرة القصة وفرضت نفسها عليّ إلى الحد الذي جعلني لا أذهب إلى النوم قبل اكمالها . وما عدا هذه القصة فانني لا أذهب بما أكتب إلى النشر قبل أن يمر وقت على كتابتها . لقد أنجزت كتابة " منزل السرور " في ما يقرب من ثلاث سنوات ولم تصدر الا بعد ست سنوات من انجازها ، فقد نامت على رفوف دار الشؤون الثقافية طوال خمس سنوات دون سبب مقنع مع أن الناقد الكبير الدكتور علي جواد الطاهر(رحمه الله) كان الخبير الذي اعتمدته الدار وأبدى اعجابه بها وأوصى بنشرها . صدرت لي حتى الآن مجموعتان قصصيتان : " الهجير " (١٩٧٨) و " شجرة الأب "٢٠٠٩ " (عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق) وصدرت لي خمس روايات : " منزل السرور " (١٩٨٩) و" ألخروج من الجحيم " (٢٠٠١) و " المزار " (٢٠٠٤) و " شرفات الذاكرة " (٢٠١٣) و" أبواب الفردوس " (٢٠١٣) ، فضلاً على " عشاق الشمس " و" منزل المزرعة " اللتين نشرتا على شكل حلقات في جريدة التآخي .

ويشكل النقد الاتجاه الثاني في مسار تجربتي . أرى ان المبدع ، أي مبدع ، يتوفر على حس نقدي هو جزء من مكونات موهبته الابداعية ، وقد يوظف هذا الحس في جهدٍ ما أو قد يهمله وقد آثرت توظيفه . النقد عندي تعبير عن موقف ، وهو يستلزم إلى جانب الحس النقدي التوفر على وعي بآليات النقد وعلى ثقافة عامة ومعرفة بخصائص الجنس الابداعي الذي يتم التعامل معه نقدياً ، مع قدرة واضحة على التحليل والاستنتاج ، وأداة تعبير سليمة ، وقبل هذا كله ، على ضمير نقدي حي ونزيه . أبرز ما عُرفت به هو النقد التلفزيوني لكثرة ما كتبت فيه . بدأت تجربتي في هذا النقد عام ١٩٨٣ بمقال عن تمثيلية تلفزيونية قصيرة . كنت أرى النقاد يكتبون في نقد مختلف الأجناس الابداعية باستثناء التلفزيون مع انه أوسع وأخطر وسائل الاتصال بالجماهيروكان هذا حافزاً لي لكتابة هذا النوع من النقد . كتبت أول مقال على صفحة فولسكاب واحدة وذهبت به إلى الأصدقاء في القسم الثقافي في جريدة الجمهورية وفوجئت به منشوراً في صفحة " آفاق " تحت عنوان " في النقد التلفزيوني " وهو عنوان ظل يرافق مسيرتي النقدية وظل يظهر اسبوعياً على



امتداد عشرين سنة متواصلة بين ١٩٨٣ و٢٠٠٣ نُشرت لي خلالها مئات المقالات وتهيأت لي فرصة التعرف على أغلب كتاب ومخرجي الدلاما التلفزيونية ، مثلما تهيأت لي فرصة اعداد كتابي " الدراما التلفزيونية العربية " الذي صدر عام ٢٠٠٠ . وبعد توقف جريدة الجمهورية عن الصدور بدأت أكتب في جريدة الزمان ، ولكن بأوقات متفاوتة وصاحب ذلك اتجاهي نحو نقد السرد حيث كتبت فيه عشرات المقالات حتى الآن .

أما الاتجاه الثالث في تجربتي فهو الترجمة التي تدخل ضمن تخصصي الأكاديمي . لقد ترجمت عشرات الدراسات والمقالات الثقافية وبعض القصص من الأدب العالمي وكنت أترجم ما أختاره معتمداً على ما يتوفر لي شخصيا ًمن مصادر. كانت المصادر التي يحتاجها المترجم شحيحة خلال سنوات الحصاروكانت مجلة الموقف الثقافي قد كلفتني بترجمة عدد من المقالات والدراسات التي نُشرت عن الانترنت الذي كان جديداً علينا في تسعينات القرن الماضي ، وزودتني ببعض المصادر التي اعتمدتها فضلا ً على ما استطعت توفيره منها شخصياً ، وحين توفرت لدي مادة مترجمة كافية أعددت منها كتاب " الانترنيت : شبكة معلومات العالم " الذي صدر عام ١٩٩٩ وتمت ترجمته إلى اللغة الكردية فيما بعد . لقد صدرت لي خمسة كتب إلى جانب هذا الكتاب : " مقالات في التلفزيون " (١٩٩٣) و " تقافة الألفية الثالثة " (٢٠٠٢) و " الخصام " وهي رواية من الأدب الاذربيجاني (٢٠٠٧) و" قراءات في المصطلح " (٢٠٠٨) أما كتاب " قانون الشعوب " وهو في فلسفة السياسة فقد صدر عام ٢٠٠٦ ، وهو الكتاب الوحيد الذي ترجمته بتكليف . فقد كلفتني ادارة بيت الحكمة بترجمة هذا الكتاب ، وأعترف بأنني وجدت صعوبة في ترجمته وعدم حماس ربما لأنه لم يكن من اختياري الشخصي، وقد أوشكت أن أعتذر عن اكمال ترجمته لأن موضوعه جديد عليّ وفيه العديد من المصطلحات التي لم أكن قد تعرفت عليها من قبل . لكنني قررت أن أتحدى نفسي به حتى استطعت اكمال ترجمته ومع ذلك كنت قلقا ًولم أشعربالاطمئنان إلاّ عندما تلقيت رسالة من الأستاذة التي راجعت الكتاب تثني فيها على ترجمتي ، وقررت بعد ذلك أن لا أترجم كتاباً بتكليف من أحد !







سيرة ذاتية

عبد عون الروضان

ولدت شتاء ١٩٣٩وكانت الأمهات يؤرخن لولاداتهن وأفراحهن ووفياتهن بما يصادف من أحداث مهمة طبيعية أو غير ذلك كالفيضانات أو الأوبئة التي تجتاح الناس أوالغزوات أو الحروب القبلية وغيرها فتقول والدتي إني ولدت في ليلة مطيرة استمر المطر فيها ثلاثة أيام حتى كادت تغرق المدينة وحتى قال البعض إنه الطوفان آت . في تلك الليلة ولدت على ضفاف دجلة في مدينة العمارة جنوب العراق من أبوين عراقيين عربيين من عشيرة السودان التي ترجع إلى قبيلة كندة القحطانية.

كنت السادس في سلسلة المواليد , لكن إخوتي الثلاثة الذين سبقوني توفوا واحدا بعد الآخر ولما يكمل الواحد منهم عامه الأول دون أن تقول لي أمي لماذا ؟ وأغلب الظن أنها لم تكن تعرف سببا لذلك ، وبقيت أختاي الأكبر مني وأنا .

انتقل والدي الذي كان يعمل في سلك الشرطة الخيالة إلى مدينة علي الغربي وتقع على مسافة مئة كيلومتر

شمال مدينة العمارة ولم يكن لي من العمر سوى سنة واحدة . علي الغربي مدينة جميلة تتمتع بجو عذب طوال العام , إلى الجنوب منها غابة من أشجار الغَرَب كنا نسميها " غَرب علي الغربي " وغابة مشابهة لها في الشمال من المدينة ونسميها " غَرَب سيد يوسف " ولهذا كان مناخ المدينة عذبا في الصيف .

تمتد المدينة مثل شريط ضيق من البيوت البسيطة على نهر دجلة , ناسها بسطاء , فقراء في غالبيتهم , يتكونون من العرب والأكراد كونها قريبة جدا من الحدود مع إيران .

أكملت الابتدائية بتفوق في مدرسة علي الغربي الابتدائية للبنين وهي المدرسة الابتدائية الوحيدة في القضاء إضافة إلى مدرسة أولية أسمها الحسنية الأولية ,ومدرسة علي الغربي الابتدائية للبنات , إلا إنني لم أستطع إكمال دراستي المتوسطة لعدم وجود مدرسة متوسطة في المدينة واضطررت للجلوس في البيت , فيما التحق أقراني بالمدرسة الثانوية في العمارة , وكانوا يأتون إلى أهلهم في العطل ويتحدثون عن الدراسة والحياة في القسم الداخلي فلا أملك سوى أن أتمنى لو كنــت معهم .

في تلك السنة كنت وأنا صبي يافع أعمل لأساعد عائلتي , كانت أعمالا شاقة لا تتناسب مع سني , عملت في معمل صغير لصنع الطابوق البدائي يسمونه " الكورة " لقاء أجر قدره سبعون فلسا لليوم , كنا ثلاثة صبية في مثل سني , وكنا نشرب الماء من بركة ضحلة ونحن نبعد الديدان بأيدينا حتى أصيب احدنا وكان صديقي بمرض لا نعرف له اسما في تلك الأيام وأظنه التايفوئيد ومات أمام ناظري , ثم أصبت أنا بذلك المرض لكنني لم أمت .

لم أكن قرأت حتى تلك السنة غير كتبي المدرسية , حتى جاء ابن عم لي وأعطاني كتابا اسمه مغامرات عطيل لستيفان زفايج فقرأته في ليلة واحدة على ضوء الفانوس النفطي إذ لم نكن نعرف الكهرباء بعد , ثم أعطاني أحد أصدقائي بعضا من روايات آرسين لوبين , كنت أستمتع بها لأنها تختلف كثيرا عن كتبي المدرسية , لم نكن نعرف الجرائد أو المجلات , لكنني كنت ألتهم ما أجده مكتوبا على وريقات كان العطار يلف بها ما نشتريه من شاي أو سكر , وكنت أتلذذ بقراءتها دون أن أعرف من أين يأتي بها ذلك العطار.

انقضت تلك السنة وفتحت مدرسة متوسطة في علي الغربي فكنت من الداخلين فيها , وقد أقبلت على الدراسة بشكل جاد ونجحت إلى الصف الثاني , وفي تلك السنة عثرت مصادفة على كتاب غريب في غرفة المعاون " ضابط الشرطة المسؤول عن المركز " حيث كان يعمل والدي .

قرأت على غلافه " ديوان محمد مهدي الجواهري " . لم أكن أعرف من يكون هذا الذي اسمه مكتوب على الكتاب , فتحته وبدأت أقرأ فإذا به كلام جميل , سحرني فلم أتركه حتى عم الظلام , وحين أردت الذهاب إلى البيت طلبت من والدي أن يسمح لي بأخذ الكتاب معي إلى البيت, فرأيت علامات الشعور بالإحراج بادية على وجهه , لكنه وافق على أن يعيد الكتاب إلى مكانه صباح اليوم التالي . أخذت الكتاب وسهرت عليه حتى ساعة متأخرة من الليل , وفي الصباح أخذ والدي الكتاب وأعاده إلى مكانه , فذهبت بعد انتهاء الدوام وأخذت أقرأ في الكتاب وأقرأ ثُم أخذته معي إلى البيت وسهر ت على قراءته و قد استطعت حفظ بعض الأبيات واستنسخت أبياتا كثيرة وأذكر أني سألت معلم اللغة العربية عن هذا الذي اسمه محمد مهدي الجواهري فبدا خائفا ونظر في وجهي ولم يقل شيئا, وهكذا استمر الحال لعدة أيام حتى جاءني والدي ذات يوم وقال لي نقل الضابط إلى مكان آخر وهذا معناه أنه أخذ الكتاب معه فحزنت لذلك أيما حزن وشعرت بفراغ كبير لم تفلح كتبي المدرسية في ملئه بما فيها كتاب المطالعة العربية وفيه الكثير من الشعر لأحمد شوقي ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي وغيرهم حتى جاء والدي بعد حين وعلى محياه ابتسامة عريضة وقال لي : هل تريد أن ترى صاحبك ؟ قلت له : ومن هو صاحبي ؟ فقال لي هل نسيته , صاحبك محمد مهدي الجواهري ؟ نظرت في وجهه غير مصدق وأنا أحسبه يسخر مني وقلت له وهل هو بشر مثلنا ؟ فقال لي : بالطبع وهو موجود هنا في علي الغربي وسآخذك إليه عصر اليوم إن شئت . فقلت له نعم .. نعم أنا أريد ذلك .

عصرا ذهبت مع والدي وأخي الصغير إلى حيث يقيم الشاعر الكبير في بيت طبيب القضاء وهو يهودي اسمه (حسقيل شاؤول سوفير) على ضفة دجلة إذ لم يكن في المدينة فندق أو مكان يليق بالشاعر, اقتربنا فشاهدت رجلا فارعا , قدمني والدي إليه فسلمت عليه على استحياء وقلت له أنا أعرفك وقد قرأت ديوانك , ففتح عينيه الكبيرتين فقلت له وأنا أحفظ منه الكثير فابتسم فرحا وطلب مني أن أقرأ له مما أحفظ ففعلت فازداد فرحا وصافحني وقال لوالدي : ابنك هذا سيكون له شأن , ثم التفت إلى أخي



الصغير ووضع في يده دينارا أزرق وهو مبلغ كبير في تلك الأيام .
في اليوم التالي قال لي والدي أ نا ذاهب مع الشاعر الكبير إلى منطقة (الكبسون) شمالي المدينة حيث خصصت حكومة نوري سعيد قطعة أرض زراعية للشاعر من أجل كسب وده , لكنه لم يكن يعبأ لهذه " المنحة " بل جاء إلى المنطقة للترويح عن النفس والتحرر من أعباء العمل وقد اختير والدي لمرافقته لأنه الوحيد بين أقرانه الذي يجيد القراءة والكتابة .
وذهبا معا , باتا ليلة واحدة في تلك المنطقة ثم عادا وقص عليّ والدي ما حدث لهما , فقال إنهما وصلا تلك المنطقة فشاهدا خياما من شعر المعز يسمونها " صَهَوة " فاختار الجواهري خيمة منعزلة وطلب من والدي التوجه إليها , وقادا جواديهما نحوها , وما أن اقتربا حتى شاهدا امرأة متقدمة في العمر تخرج إليهما مرحبة بلغة جميلة وألفاظ عذبة ثم أخذت مقودي الحصانين وقادتهما إلى المعلف فربطتهما وزادت من علفهما وسقتهما ماء ثم التفتت إلى الضيفين وزادت من ترحيبها دون أن تعرفهما , ثم طلبت من والدي أن يتبعها وأشارت إلى واحد من الخراف وطلبت منه أن يذبحه ففعل وما هي إلا فترة قصيرة حتى كان الغداء جاهزا فقدمته لهما فراحا يأكلان وهي تقوم على خدمتهما ولا تكف عن الترحيب بهما . حتى كان العصر حيث حضر زوجها وأولادهما الأربعة فكانوا كما هي كرما وأريحية . قبل النوم تناول الجواهري ورقة من دفتر صغير يحمله معه وأخرج قلمه وبدأ يكتب ويكتب فيما أخلد الجميع إلى النوم ولم أصح إلا على صوت مضيفنا وهو يدعونا إلى الصلاة وبعد الفطور ذهب الجواهري في جولة بين المزارع وهو يحدث الفلاحين والرعاة ويمازحهم وأنا أرى على وجهه علامات حزن لما يشاهده من بؤس هؤلاء المساكين ولما أردنا أن نعود إلى علي الغربي أبى مضيفنا الذي ترك عمله وبقي معنا إلا أن نبقى للغداء فاعتذر له الجواهري بأن له عملا كثيرا ينتظره في بغداد فسمح لنا فودعناه شاكرين له حسن ضيافته .وعاد أبي من سفرته القصيرة . وفي الصباح التالي أخذني معه إلى قائممقامية القضاء فشاهدت مدير التحرير وهو يطبع على الآلة الكاتبة رائعة الجواهري :

يا أم عوف عجيبات ليالينا   يدنين أهواءنا القصوى ويقصينا

فكنت أول من قرأ رائعة الجواهري تلك وكان اسم مضيفنا " عوفي " واسم أمه "أم عوفي " بالطبع لكن الشاعر الكبير رأى أن يكون الاسم عوف وأمه أم عوف لجمال اللفظة ورقتها وعذوبتها .
كان ذلك عام ١٩٥٤, وفي عام ١٩٥٥وأنا في الصف الثالث المتوسط نقل والدي إلى مدينة العمارة أي إلى مسقط رأسي , المدينة التي لم أزرها مدة خمسة عشر عاما إلا مرة أو مرتين كانت إحداهما ضمن سفرة مدرسية لمدة يوم واحد فقط .
العمارة مدينة واسعة تختلف اختلافا كبيرا عن علي الغربي ففيها شوارع كثيرة وعريضة مضاءة بالكهرباء التي لم تدخل علي الغربي إلا بداية عام ١٩٥٤حيث أضيئت الشوارع بالمصابيح الصغيرة وقد احتفلنا حينها نحن الصبية بالسهر في الشارع الرئيس حتى التاسعة ليلا .
في العمارة دور للسينما وهو ما لم نعهده في علي الغربي حيث كانت تزورنا السينما المتجولة مرة أو مرتين في السنة لتعرض علينا في الهواء الطلق مواد دعائية عن ملكة بريطانيا والصناعة البريطانية وبعض الأخبار عن نشاطات الملك فيصل الثاني وما إليها , أما دور السينما قي العمارة فشيء مختلف تماما فهي قاعات مغلقة تضم عشرات الناس الذين يدخلونها لقاء دفع النقود , وقبل العرض وبعده تصدح مكبرات الصوت بأغاني محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش , وكان أجر الدخول للسينما خمسة وعشرين فلسا للدرجة الثالثة وهو ما لا أقدر عليه أيضا وكان على الجميع أن يقفوا حين يعزف السلام الملكي وتظهر صورة الملك فيصل الثاني وخلفه يرفرف علم العراق .
لعل أهم شيء جذبني في العمارة هو المكتبة العامة وهو شيء لم أره أو أسمع عنه في (علي الغربي) , سحرتني المكتبة العامة ببناياتها الجميلة التي تحيط بها حديقة أجمل , في الداخل قاعة فسيحة فيها المناضد والكراسي حيث يجلس المطالعون , شعرت برهبة وأنا أدخلها لأول مرة , وترددت بالجلوس ولم أدر ما أفعل . حين اقترب مني رجل بابتسامة عريضة وطلب مني الجلوس , كان عدد المطالعين قليلا ومعظم المقاعد فارغة . فجلست وأرشدني ذلك الرجل الطيب الذي عرفت أن اسمه هادي وقد أصبح صديقي فيما بعد إذ هو لايكبرني كثيرا إلى طريقة الاستعارة فطلبت قصة لم أعد أتذكر اسمها لنجيب محفوظ وبدأت أقرأ بنهم حتى أكملتها عند نهاية الدوام , وقد قال لي هادي إنهم سيداومون عند الساعة الرابعة عصرا فكنت

أول الداخلين واستعرت كتابا وقرأته , وسألت ذلك الرجل الطيب إن كان بإمكاني أن آخذ الكتاب معي إلى البيت فقال لي نعم ولكن عليك أن تضع دينارا بأكمله تأمينات لدى مدير المكتبة .

فاتحت والدتي بالموضوع فوافقت لكن على شرط أن أعيد الدينار عندما ينفد مصروف العائلة الشهري , وهكذا أودعت الدينار كتأمين لدى المدير ورحت أقرأ كتابا في المكتبة وكتابا آخر أقرأه على ضوء الفانوس النفطي في البيت الذي نقيم فيه مع مجموعة من العوائل الفقيرة ولم يكن مزودا بالكهرباء . واظبت على الدوام المنتظم في المكتبة وواظبت على الاستعارة الخارجية , ولما رأى مدير المكتبة وكان رجلا طيبا رحمه الله جديتي وحبي للقراءة استثناني من دفع الدينار كتأمينات وصرت أستعير الكتب دون الحاجة إلى دفع الدينار الذي كانت والدتي أحوج ما تكون إليه لتمشية أمور الأسرة .

كانت مدينتي العمارة تحفل بالكثير من الأدباء والفنانين الذين واصلوا مسيرتهم الأدبية بعد أن هاجروا إلى العاصمة وقد تعرفت بالقاص والروائي عبد الرزاق المطلبي وكان أصدر لتوه روايته الرائدة الظامئون وقد عرفني بالشاعر عيسى حسن الياسري فشكلنا ثلاثيا رائعا وما نزال حتى اللحظة من أحسن الأصدقاء وليس الزملاء ، كما تعرفت بالدكتور غالب المطلبي وبالقاص محمد شاكر السبع والشاعر الراحل مبكرا محمد شمسي والمسرحي الرائع الدكتور فاضل سوداني ، وكان من مثقفي العمارة يومذاك المترجم المبدع الأستاذ الدكتور عبد الواحد محمد الذي كان أصدر كتابه الأول "باتريشا " والفنان شوكت الربيعي والفنان الراحل عبد الرحيم البياتي والروائي والكاتب سلام عبود المقيم الآن في ألمانيا وفالح الحمراني في ألمانيا أيضا والرائع سلام مسافر في موسكو وبهنام وديع أوغسطين مدرس اللغة الإنكليزية الذي أصدر في حينه رواية " بين القصر والصريفة .

كان ذلك بعد أن نجحت إلى الصف الرابع الإعدادي , ولم أدخل دار المعلمين الابتدائية التي فتحت تلك السنة ولم أدخل الفرع العلمي ودخلت الفرع الأدبي , وفي تلك السنة نظم مدرس اللغة العربية مسابقة للقصة القصيرة فاشتركت فيها وكنت الفائز الأول , وقد اشترك في تلك المسابقة زهاء ثلاثين متسابقا من الصفوف الرابعة والخامسة وقد أهداني الأستاذ رواية آلام فيرتر للشاعر غوتييه.

حاولت أولا أن أكتب الشعر , فكتبت بعضا منه ثم عدلت عن ذلك رغم أن ماكتبته كان جيدا بالنسبة إلى عمري آنذاك , واتجهت إلى كتابة القصة , فكتبت بعض القصص , وصار لي منها مجموعة مناسبة عرضتها على بعض الأصدقاء فلاقت الاستحسان ، لكن أين أنشرها وأنا لا أعرف أحدا في بغداد مركز النشر ثم ما الذي يمكن أن أضيفه إلى هذا الركام الهائل من الكتب التي رأيت بعضا منها في المكتبة العامة , قلت في نفسي لذا قررت في لحظة غضب ويأس أن أحرق ما كتبت , وفعلا صببت على تلك المجموعة القصصية نصف لتر من النفط الأبيض وأشعلت فيها النار وجلست أرقب ألسنة اللهب تتراقص وهي تأتي على مجموعتي القصصية البكر . شعرت بدموعي تنهمر ولا ادري إن كانت حزنا على ما أحرقت أم بفعل الدخان المتصاعد .

نجحت إلى الصف الخامس الإعدادي , وقبل امتحانات نصف السنة اندلعت المظاهرات في عموم العراق للتنديد بالعدوان الثلاثي على مصر وكان ذلك أواخر عام ١٩٥٦وشاركت المدارس المتوسطة والثانوية في العمارة بهذه المظاهرات وكنت من بين الذين أوقفوا في أحد مراكز الشرطة في المدينة ثم سفرونا إلى البصرة ومثلنا أمام المجلس العرفي العسكري وكان اسمه كما عرفت لاحقا أحمد صالح العبدي الذي أصبح حاكما عسكريا عاما بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ الذي قضى بالإفراج عنا , وعدنا إلى بيوتنا , لكننا حين ذهبنا إلى مدارسنا أبلغنا المدير بفصلنا عن الدراسة لما تبقى من السنة .

عدت إلى البيت حزينا وجلست أنتظر متى تنتهي هذه السنة حتى توفرت لي فرصة عمل في مديرية صحة اللواء مع فرقة لرش المبيدات لمكافحة مرض الملاريا , كانت الفرقة مكونة من حوالي عشرين عاملا وكلهم أناس فقراء وكنت الوحيد فيهم الذي يجيد القراءة والكتابة , لذا عينوني رئيسا للعمل , وانطلقنا إلى أرياف منطقة الكحلاء جنوب العمارة فكانت سياحة ممتعة في أهوار العمارة وشاهدت الطبيعة الساحرة وأسراب الطيور البرية المهاجرة القادمة من الصين وروسيا وأوروبا لتقضي فصل الشتاء في أهوار العمارة والناصرية والبصرة , كما شاهدت قطعان الخنازير البرية وسمعت حكايات الفلاحين ومغامراتهم معها من أجل قتلها والتخلص منها لما تسببه من تلف لمحاصيلهم الزراعية وشاهدت الفلاحين يكدحون صيفا وشتاء في حراثة الأرض بأساليب بدائية ثم السهر عليها وحصادها وتحويلها إلى بيادر عالية كالذهب ثم يقومون بدراستها وتذريتها حتى يأتي " السركال " وكيل الشيخ الإقطاعي ليضع يده على أغلب المحصول




ولا يترك للفلاح المسكين إلا القليل الذي لا يكفيه لسد رمق عائلته حتى الموسم القادم , وقد كتبت عن ذلك في مجموعتي القصصية الأولى التي صدرت عام ١٩٧٦"بيت في مواجهة الشمس " في قصص : الوجه الآخر للموت والموت في زمن آخر وليلة هادئة فوق سطح الماء .
استمر العمل والسياحة في أهوار العمارة أكثر من سبعة أشهر وكنت أتقاضى أجرا شهريا قدره خمسة عشر دينارا أي أكثر من راتب أبى الذي أحال نفسه على التقاعد بعد خدمة قدرها أكثر من خمسة وثلاثين عاما وقد فعل ذلك احتجاجا صامتا على فصلي من المدرسة .
وعدت إلى المدرسة بهمة عالية وكلي ثقة بأن أحقق نجاحا متميزا , فكنت أواصل الليل بالنهار بالدراسة الجادة حتى جاءت الامتحانات النهائية فكنت الأول على الصفوف الخامسة بفرعيها العلمي و الأدبي وقد كتب اسمي في لوحة الشرف في ثانوية العمارة و تزامنت فرحتي بالنجاح بفرحة أخرى هي ثورة الرابع عشر من تموز المجيدة التي أنهت الحكم الملكي وأقامت الجمهورية. ولكن ماذا بعد ؟ رأيت زملائي الذين هم أدنى مستوى من درجاتي يتقدمون بطلباتهم للدراسة في الكليات في بغداد والقسم الآخر قدم على الدراسة خارج العراق وأنا أنظر إليهم دون أن أستطيع أن أحذو حذوهم لعلمي أن والدي لا يستطيع أن يبعث لي أي مبلغ مهما كان عند قبولي للدراسة في الكلية في بغداد وهو أمر محقق لذا صرفت النظر عن التفكير في هذا الشأن وعملت معلما مستخدما لقاء راتب شهري قدره ثلاثون دينارا فاستأجرت لعائلتي بيتا وتخلصنا من الغرفة التي كنا نسكنها مع مجموعة الغرف التي تسكنها بعض العوائل الفقيرة .
عدت إلى الريف الذي عرفته قبل سنتين , لكنني الآن معلم في مدرسة تتخذ من قصر أحد الشيوخ مكانا لها , كان القصر واسعا ويطلق عليه اسم القصر تجاوزا فإن هو إلا قاعة طويلة عريضة خالية من أي أثاث سوى كرسي ضخم جدا من الخشب يدل على ضخامة الرجل الذي خصص له وهناك مولد كهربائي كبير عاطل عن العمل وقد حاول أحد المعلمين بث الحياة فيه فأفلح فاستمر يعمل لربع ساعة ثم انطفأ لنفاد الوقود .
وكان إلى جانب القصر مضيف شاهق من القصب وأمامه مساحة واسعة مزروعة بالثيل , لكن الحكومة أمرتنا أن نخلي القصر فورا فبنى لنا الفراش صريفة من القصب لسكننا فيما انتقلت المدرسة إلى البناية القديمة , وذات يوم حين كنا نتناول غداءنا هبت عاصفة قوية فاقتلعت الصريفة من فوق رؤوسنا وبقينا جالسين نأكل ونضحك غير مبالين , وكان ذلك أيام أزمة الكونغو ومقتل الزعيم الوطني باتريس لومومبا .
في الصيف أقيمت لنا دورة تربوية لمدة ثلاثة أشهر بعدها ثبتونا معلمين على الملاك الدائم .
مهنتي في التعليم وحالة اليأس والإحباط لم تلهني عن القراءة , وقد شهدت فترة الستينيات انتعاشا ثقافيا حقيقيا تمثل في كثرة الكتب المترجمة التي كانت تأتي إلى العراق في مجالات القصة والرواية والنقد والدراسات الأدبية والفكرية من دار الآداب ودار العلم للملايين ودار العودة وعويدات وصادر وغيرها , فرحت أقتني كل ما يصدر إضافة إلى ما أحصل عليه من الأصدقاء عن طريق التبادل , فقرأت لأرنست همنغواي وأعجبت أيما إعجاب بروايته الرائعة " الشيخ والبحر" التي كانت صدرت حديثا كما قرأت رواياته " ثلوج كليمنجارو " و " وداع للسلاح " و " لمن تقرع الأجراس " كما قرأت لجون شتاينبك الذي لا يقل روعة عن همنغواي . قرأت له " شارع السردين المعلب " و" عناقيد الغضب " كما قرأت "أرض ثمارها من ذهب " لجورج أمادو . وكنت قبلها قرأت آثار الكتاب الروس العظام تولستوي وديستويفسكي وغوركي وإيليا أهرنبرغ وميخائيل شولوخوف وغيرهم .
واتجهت إلى الترجمة فترجمت رواية حديثة اسمها " فتاة شارع فلامينا " لكاتب أمريكي اسمه ألفريد هايز , لكنني لم أنشرها لعدم تمكني من ذلك وما أزال أحتفظ بالترجمة وكان ذلك عام ١٩٦٩.
كان لي ولع باللغات فأنا من المتميزين باللغة العربية وخاصة النحو , وقد سبب لي ذلك تقاطعات مع المدرسين لأنني كنت أصحح لهم وكان أحدهم غفر الله له يتمسك بعبارته المشهورة – يجوز الوجهان – عندما لا يريد الاعتراف برأيي . وكنت من المتفوقين باللغة الإنكليزية , وكان مدرس التاريخ في الصف الثاني في متوسطة علي الغربي قد جاء بكتاب عن تاريخ أوروبا باللغة الإنكليزية وأخذ يقرأ لي أمام الطلاب جملة بعد جملة وأنا أقوم بالترجمة , ثم بدأ اتصالي باللغة الفرنسية من خلال اثنين من المعلمين الذين خدما في الجزائر، فكتبت عنهما بعض المفردات وبعض الجمل والعبارات ورحت أحفظها دون أن أعرف اللفظ الصحيح , ثم اشتريت كتابا لتعليم اللغة الفرنسية , وواصلت تعليمي من خلاله حتى إذا نقلت إلى

بغداد التحقت بالمركز الثقافي الفرنسي لعدة دورات – كورسات - واستطعت خلالها أن أقوم بترجمة العديد من الموضوعات لمجلة ألف باء التي كنت أعمل فيها ثم التحقت بكلية اللغات – قسم اللغة الفرنسية , حيث درست اللغة الألمانية لغة ثانية وأنا الآن مترجم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية

كانت فترة الستينيات فترة هادئة وراكدة لعل فائدتها الوحيدة كانت ذلك الانكباب على القراءة , وفي سنة ١٩٦٩ نقلت للعمل في مديرية التربية في المحافظة مشرفا على شعبة المناهج والكتب التي أنشئت حديثا كما أسست في المدينة جمعية للأدباء والفنانين وكنت نائبا للرئيس وكان الرئيس الفخري أحد المسؤولين في المحافظة وقد قدمت الجمعية مسرحية الشريعة ليوسف العاني ولأول مرة جرى بيع التذاكر من شباك خاص بعد أن كانت التذاكر توزع على تلاميذ وطلبة المدارس بالإكراه , وقد سافرنا إلى مدينة الكوت لعرض المسرحية هناك . كما أذكر أنني طلبت من الفنانين التشكيليين إقامة معرض فني لعرض نتاجاتهم ولكن ليس في قاعة مغلقة لا يصلها إلا القليلون بل في الشارع الرئيس في المدينة فعلقت اللوحات على سياج إحدى الحدائق وفرحت وأنا أرى المواطنين رجالا ونساء وحتى الأطفال يقفون أمام اللوحات المعروضة يتأملونها دون أن يعرفوا شيئا عنها ربما .

العمارة ضاقت بي وضقت بها فقررت الانتقال إلى بغداد وقدمت طلبا للقبول في الجامعة المستنصرية قسم اللغة الإنكليزية فقبلت وصدر أمر نقلي لكنني تراجعت في اللحظة الأخيرة فسقط حقي في القبول بالجامعة .

في السنة التالية قدمت طلبا للنقل إلى بغداد مجددا فصدر الأمر بنقلي فقررت المضي في قراري بشكل لا رجعة فيه , وفي أيلول ١٩٧٣ حملت عائلتي مني ومن زوجتي وسبعة أبناء أربعة من البنين وثلاث من البنات في باص خشبي كبير مع كل ما أملك من أثاث بسيط ويممت صوب بغداد المدينة الحلم التي طالما حلمت بها التي استقبلتني كما استقبلت غيري من أبناء الجنوب الذين ضاقت بهم سبل الحياة , فاستاجرت بيتا في منطقة شعبية أغلب سكانها من أبناء العمارة , وعينوني في مدرسة في مدينة الثورة , وكانت حالتي المعيشية تصل حد الكفاف ، فالراتب قليل والعيال كثير وأنا لا أعرف أحدا في الوسط الثقافي , لكنني حصلت على فرصة عمل محررا في مجلة " مجلتي " وهي مجلة للأطفال تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام

ورزقت بابنتي الرابعة , ثم حصلت على فرصة عمل أخرى في أرشيف القصة العراقية في الإذاعة والتلفزيون , وبذلك تحسنت ظروفي المالية مع نقلي من مدرستي في مدينة الثورة إلى مدرسة قرب بيتي وبدأت التفكير ببناء بيت يؤويني مع عائلتي سيما بعد أن أخذ صاحب البيت الذي أسكنه يضايقني ويريد زيادة الإيجار المرة تلو الأخرى فادخرت مبلغا كافيا من المال لشراء قطعة أرض صغيرة في منطقة شعبية واستطعت بتوفيق من الله وقرض من المصرف العقاري ومساعدة بعض الأصدقاء الطيبين أن ابني بيتا صغيرا انتقلت إليه نهاية عام ١٩٧٧ .

في عام ١٩٧٦أصدرت مجموعتي القصصية الأولي " بيت في مواجهة الشمس " التي لاقت استحسانا من القراء والنقاد وأذكر ان الناقد الراحل علي جواد الطاهر قال لي في حينه : لاتبق في العراق ولم أركن يومها ما كان يقصد بكلامه وفي تلك السنة سافرت إلى اليونان على حسابي الخاص وركبت الطائرة لأول مرة , زرت المتحف اليوناني الشهير وزرت الأكروبول وبعض الجزر اليونانية الجميلة . وفي عام ١٩٧٨ سافرت إلى ألمانيا الديمقراطية بايفاد من اتحاد الأدباء العراقيين ومعي صديقي الروائي عبد الرزاق المطلبي حيث زرنا مدينة فايمار العريقة وفيها بيت الشاعر العظيم – غوته – الذي تحول إلى متحف والشاعر شيلر . وفي عام ١٩٧٩ سافرت الى البيت الحرام لأداء فريضة الحج . وفي السنة ذاتها أصدرت مجموعتي القصصية الثانية " المدارات " التي لاقت قبولا أوفر لدى النقاد أكثر من المجموعة الأولى وأصبحت أسما مرموقا في الوسط الثقافي والأدبي .

نهايات عام ١٩٨٠اندلعت الحرب العبثية المجنونة بين العراق وإيران . ذات صباح باكر شاهدنا أسراب الطائرات تغطي السماء ثم تمطرنا بالصواريخ والقنابل , وتلك هي المرة الأولى التي نشاهد فيها الطائرات ولم نشاهدها إلا في الأفلام السينمائية عن الحرب العالمية الثانية وشاهدنا أرتال الدبابات تتجه نحو الحدود من منطقة الطيب , وتلك منطقة زرتها عام ١٩٥٧مع طلاب ثانوية العمارة في سفرة مدرسية . لكننا لم نعبأ بالحرب لأنها كانت بعيدة عنا , ولم يصلنا أذاها بعد , وفي آذار ١٩٨١ أرسلوا الأدباء وأنا واحد منهم إلى الخطوط الأمامية للجبهة . ووزعونا على قواطع العمليات لنقضي خمسة عشر يوما في معايشة للضباط والجنود . وكدت أموت في إحدى المرات إذ سقطت قذيفة هاون وبقيت أنظر إليها تتشظى





وتلمع تحت أشعة الشمس مثل ذهب مذاب ,هكذا كنت أقول في نفسي حين شعرت بأحدهم يسحبني بعنف إلى داخل الخندق وسمعته مذهولا يصرخ بي قائلا ماذا تفعل ؟ تريد أن تموت ؟ وبالفعل اكتشفت أن جميع الجنود لجأوا إلى المواضع إلا أنا بقيت أنظر إلى القذيفة تتشظى وأنا مسرور بهذا المنظر الذي لم أره من قبل !

وقد حاول أحد الضباط المجندين وهو طبيب الوحدة التي أتعايش معهم أن يتمازح معي فقال : أنتم الصحفيون لا تحسنون شيئا حتى الدفاع عن أنفسكم وأنا أتحداك أن تصوب بهذه البندقية إلى علبة السكائر هذه التي سأضعها على تلك التلة الصغيرة , أنا لم يسبق لي أن استعملت هذه البندقية أو غيرها طيلة حياتي , ولم أكن أديت الخدمة العسكرية لأن خريج الدراسة الإعدادية حينها يعفى من أدائها بمجرد تخرجه , ومع ذلك قبلت التحدي وأخذت وضع الرمي وصوبت جيدا وضغطت على الزناد فانطلقت الرصاصة وأصابت علبة السجائر بالصميم ولم يجد ذلك الضابط الدكتور إلا أن يحتج ويطالبني بإعادة المحاولة فكررت ما قمت به في المحاولة الأولى لتستقر الرصاصة في الهدف , فاستشاط الضابط الدكتور غضبا وطالبني بإعادة المحاولة ففعلت وأصبت الهدف للمرة الثالثة فأسقط في يد الضابط الدكتور ودارت الدائرة عليه فطلب منه آمر الوحدة أن يريهم مهارته في التهديف فوافق مضطرا ووضعوا له علبة سجائر جديدة وطلبوا منه التهديف نحوها وما إن فعل حتى سمعنا صياحا من وراء التلة يطلب التوقف عن إطلاق النار فالضابط الدكتور لم يخطيء علبة السجائر حسب بل أخطأ التلة أيضا فعبرت الرصاصة إلى ما وراءها وكادت تصيب الجنود هناك بأذى .

في عام ١٩٨٢ قمت بزيارة خاصة إلى أوروبا على حسابي الخاص أيضا وكان معي الشاعر عيسى حسن الياسري فزرنا روما ثم ذهبنا إلى بلغاريا ثم إلى هنغاريا واستغرقت رحلتنا شهرا وقد زرنا المعالم الأثرية في روما ثم زرنا الفاتيكان وكنيسة القديس بطرس ثم عدنا إلى بغداد .

بدأت الحرب الكريهة تقترب منا , وبدأنا نشاهد التوابيت الملفوفة بالأعلام العراقية تجوب الشوارع بحثا عن أهالي الشهداء , وذات ظهيرة من شهر حزيران عام ١٩٨٦ رنّ جرس التلفون ففاجأني صوت خشن يطلب مني بلهجة يحاول من خلالها أن يظهر قدرا من الأدب وهو يطلب مني أن أحضر إلى مركز شرطة الشعب , سقط قلبي بين قدمي وصرخت الأم وخمشت وجهها وصرخت البنات , فماذا يعني أن يطلب حضوري إلى مركز الشرطة . كنا في رمضان ذات أحد وكان ابني (زيدون) خريج الجامعة قد ودعنا والتحق بوحدته ليلة الخميس , أي قبل يومين فقط , وصلت مركز الشرطة , دخلت غرفة الضابط فقال لي بضع كلمات ثم أعطاني بعض ما خلف الشهيد : قرآنا صغيرا وساعته اليدوية وأحد عشر دينارا وبعض القطع المعدنية وطلب مني التوقيع , ثم نادى أحد أفراد الشرطة الذي سلمني الجثمان ملفوفا بالعلم العراقي فحملته بسيارة أجرة وانطلقت به إلى البيت ومعي ابني الصغير .

تجمع الأصدقاء والجيران حول الجثمان وتصادف ذلك مع وصول ابنتي الكبرى مدرسة الفيزياء في إحدى المدارس المتوسطة في الشعب ولما شاهدت الناس المتجمعين عند الباب والسيارة التي تحمل النعش الملفوف بالعلم , لم تفعل شيئا , لم تصرخ ولم تبك , دخلت البيت بصمت وقد حاولت بعض النسوة حملها علي البكاء دون فائدة .

بعد أسابيع قليلة بدأت تشكو من ارتفاع درجة الحرارة , أخذتها إلى أكثر من طبيب فكانوا يكتفون بإعطائها بعض العقاقير الخافضة للحرارة ولكن دون جدوى وأشار علي أحد الأطباء أن أجري لها تحليلات للدم ففعلت وأخذت النتيجة من المختبر إلى الطبيب ورأيته يفتح عينيه على سعتهما مما أرعبني , إنها مصابة بابيضاض الدم الحاد " لوكيميا " . أدخلناها مستشفى ابن البيطار فلم يجد معها العلاج شيئا , وفي الذكرى الأولى لاستشهاد أخيها انتقلت إلى رحمة ربها راضية مرضية , وكان ذلك عام ١٩٨٧ .

كنت قدمت طلبا لإحالتي على التقاعد بعد استشهاد ابني وتفرغت للكتابة , عملت في مجلة ألف باء رئيسا للقسم الثقافي إضافة لعملي في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون , وكنت أصدرت رواية "ربيع في صيف ساخن " عام ١٩٨٢ ورواية "رجل في ذاكرة الرجال " ١٩٨٤ ومجموعة قصصية بعنوان " النجوم لا ترحل بعيدا " عام ١٩٨٧ ومجموعة قصصية بعنوان " مرايا متقابلة " عام ١٩٩٣ وقد فازت بجائزة وزارة الثقافة والإعلام عام ١٩٩٤ .

في عام ١٩٩٦ ذهبت إلى الأردن وفي عام ١٩٩٩ عملت محررا في المجلة الثقافية الصادرة عن الجامعة الأردنية ,وبقيت في هذا العمل حتى عام ٢٠٠٥ أصدرت خلالها مجموعتي القصصية " قفص من فضاء " عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ٢٠٠٠ وروايتي " زائية الوجد " عام ٢٠٠٤ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في

عمان , كما أصدرت طبعة ثانية لمجموعتي القصصية " قفص من فضاء "عن المؤسسة نفسها عام ٢٠٠٦ وفي عام ٢٠١٣أصدرت " بيضة كولومبوس " وهي مجموعة قصصية من أدب أمريكا اللاتينية ترجمتها عن اللغة الإنكليزية

وقد أصدرت سلسلة من الموسوعات عن الدار الأهلية في عمّان هي " موسوعة تأريخ العرب , بمجلدين عام٢٠٠٤, وموسوعة عشائر العراق , بمجلدين عام ٢٠٠٣ والشعراء العرب في القرن العشرين عام ٢٠٠٥ إضافة إلى موسوعة شعراء العصر الجاهلي وموسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي وموسوعة شعراء العصر العباسي بمجلدين عن دار أسامة في عمّان عام ٢٠٠١ كما صدرت طبعة ثانية لرواية " زائية الوجد " عام ٢٠٠٤ عن دار الشؤون الثقافية في بغداد

في آذار ٢٠٠٣ شنت دول التحالف بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية الحرب على العراق , كان ذلك بعد منتصف ليلة الخميس ، في الصباح ذهبت إلى الجامعة وودعت الأصدقاء فاستغرب الجميع ذلك وقالوا لي : الناس تهرب من بغداد وأنت تذهب إليها , فقلت لهم : ذلك أفضل , فأن أموت في بلدي وبين أهلي خير لي من أن أظل هنا تنتابني الهواجس المزعجة فأموت أو أصاب بالجنون .

كنت خلال السنوات الست التي قضيتها في عمان متعلقا بالعراق كما يتعلق الطفل بأمه , فرفضت فكرة طلب اللجوء الإنساني من أساسها وقلت للجميع أنا لم أتخذ عمان ممرا ولا مستقرا فلي وراء الحدود وطن وأولاد وإخوان وأصدقاء ومعارف لا يمكن التنازل عنهم بأي حال من الأحوال , فحوربت من بعض الجهات المتنفذة من أبناء وطني الذين تحولوا في الغربة شرطة سرية تضطهد من لا يتفق معها .

وصلت إلى بغداد وكان كل شيء طبيعيا وكنت أتصور الأمور غير ذلك . عشت وقائع ما جرى لبغداد أولا بأول وشهدت لحظات سقوط النظام من خلال شاشة التلفزيون الذي كنا نشغله على المولدة الكهربائية .

عدت إلى عمان بعد شهر وزاولت عملي كالمعتاد حتى بداية عام ٢٠٠٦ حيث قررت العودة إلى بغداد بشكل نهائي فقد بدأت صحتي تميل لغير صالح بقائي غريبا عن الأهل فأنا بحاجة إلى الرعاية المناسبة إذ لم أعد قادرا على إعداد وجبات طعامي أو غسل ملابسي بنفسي فعدت .

ذهبت إلى الحج للمرة الثانية وكان ذلك بصحبة زوجتي , التي تركتني وحيدا ورحلت بشكل سريع حزنا وكمدا على اغتيال ولدنا " أحمد " خريج معهد الفنون الجميلة - قسم السينما وذاكرتي التي ألجأ إليها عندما أريد أن أتذكر بعض الشخصيات أو الحوادث المهمة التي عشناها معا وقد رافقني في إحدى سفراتي إلى عمان وبقي معي سبعة أشهر وحين عاد سجن لمدة شهرين لأنه تخلف عن خدمة الاحتياط التي فرضت آنذاك لمدة شهرين وقد راح ضحية عمل إرهابي في اليوم الأول من عام ٢٠٠٨ فقضى شهيدا سعيدا تاركا وراءه ولديه الصغيرين برعاية الله سبحانه وتعالى ورعايتي .

وها أنا ذا اليوم أعيش بين جدران مكتبتي أترجم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية وأقرأ ما فاتني قراءته وأعيد قراءة ما قرأته وأتصفح مواقع الإنترنت وأداعب الأحفاد الصغار وأستغفر ربي وأنتظر حسن الخاتمة ...

بغداد المحروسة

في ١١-٦- ٢٠١١





التجربة .. سنوات الاحتراق



زيد الشهيد

تجربةُ الكاتب احتراقاتُ أعوامِه يخطّها على قرطاس يعرضه للقراءة .. هي تأجيج خزينه القرائي مع جنون موهبته وتعرّيها .. هي الشجاعة التي يمتلكها ويسكبها خَلقاً كي يقف عندها الرائي ليتحاور معها ويخرج بحصيلة مجموعة مدلولات بهيئة حِكم .

التجربة بوح وإفضاء يستدرج فيها الكاتبُ ذاتَه لتقول ما خزّنته وضمرته وحسبته من باب الأسرار . لذلك حين تسعى لمعرفة الكاتب توجّه إلى بوحه (فعله الكتابي) الذي هو إفضاؤه مُغلَّف بألسنةِ الآخرين (أبطاله في القص والرواية والشعر) .. الكاتب هو الشخص الوحيد الذي لا يمتلك أسراراً . هو مَن يتلصص على أسرار الآخرين باحثاً بباصرته عن كل ما هو غريب وغامض منها كي يحيلها صوراً وحكايات تدق أبواب ذائقة القراء ليمتِّعهم أولاً وليترك في دهاليزِ ذاكراتهم شيفراتٍ للتذكّر ثانياً . التذكّر الذي بمثابة ذكرى . الذكرى التي بمثابة تاريخ .. التأريخُ ضرورةٌ في الكتابات الإبداعية . فالأعمال مهما كبرت وتضخمت تبقى ناقصة إن لم يُستدعى لها التاريخ .

من هذه الرؤية تنطلق أبجدية تجربتي .
لقد صممت منذ أول يوم أمسكت القلم لأكتب خطاباتي الثقافية بأجناسها المتعددة على جعل خطابي يؤرخ لمرحلةٍ ما .. تفاعل وتلظى وطبخ ثم أنجز ليكون وجبة قرائية لمتلقٍ سيقف كثيراً ليتذوق ويلوك ويمضغ ويبتلع وتتنافذ عناصر الخطاب مع ذائقته خروجاً لحصيلة أنَّ ما تناوله قرائياً قد أحدث تأثيراً . خطابٌ كُتب فأرّخ ، صوَّر فحفرَ الصورةَ على صوان الذاكرة .
في أول عمل سردي قصصي أرّخت الريف العراقي على لسان فتية يعيشون التفاصيل اليومية مُحمَّلين بفضول الاكتشاف فجاءت (مدينة الحجر) عام ١٩٩٣ التي أعقبتها بقصص قصيرة جداً تناولت فيها تجربة الكتابة عن الصحراء ، ثم أقدمت ونحن في خضم الحصار الرهيب والمهول على أرخنة معاناة المرأة والطفل في حياة يومية قاسية ومرعبة فجاءت (حكايات عن الغرف المعلقة) القصصية ؛ ومع هذه المعاناة طفقتُ أبحثُ شعراً عما جرى للعائلة العراقية من جور حصاري ظالم فتقدمت مجموعتي الشعرية (أمي والسراويل) لتصوّر بلا رتوش ولا مواربة تفاصيل جزئيات المعاناة الأسرية التي صَدمت الكثيرين في مطالعتها ؛ ونقلتني تلك المعاناة إلى حقل السرد الروائي فجاءت رواية (سبت يا ثلاثاء) لتؤرخ حصاراً مقيتاً أنهك الرجل أباً فأذلّه ، وأرهق المرأة أمًّا فرماها مصابة بالسل جراء سهام الجوع من أجل إشباع صغارها فتلقت المرض اللعين صاغرة تُفضِّل التضحية بنفسها على الأضرار بصغارها .. كتبتُ سبت يا ثلاثاء وهي تحمل إدانة لنظام قاد البلد إلى أتون الأسى والضياع والتشرذم وأوصل الفرد العراقي إلى خسارة الكثير من قيمه وجعل هذا الفرد يندب حظاً لم يأت له يوماً بشمعة تنير درب عتمته وتضئل من آلامه وسط صمت أممي ولامبالاة إنسانية . ولم تر الرواية النور إلا بعد سقوط النظام .

المكان وسطوته

لما كان للمكان سطوته على الكتّاب ولمّا كان الكاتب يتأثر كثيراً بالمكان فقد حملتني أعوام السفر إلى اليمن لأكون وسط فضاء اجتماعي مفتوح يثير بمجساته فضول أي كاتب . فضاء أطلعني على سير حياة ذاتية لأناس يحملون ذاكرات مليئة بما يجعل الكاتب يعثر على كنوز . فكانت الأساطير والحكايات المتناثرة لمساتها على المكان الذي نزلت فيه .. كانت (ذيبين) القرية اليمنية الغائصة بين مجموعة جبال وأناس ينظرون بعين الفضول لكل من يدنو منهم أو يتلمس بأقدام فضوله حياتهم ، فَخُلِقت مجموعة (إش ليبه دِش ICH LIEBE DICH) القصصية تحكي حياة تمور بأسطرة وخرافات وإرث تاريخي كبير يمتد إلى ما قبل الإسلام وبعده .. ثم كان للمكان سطوته على الذاكرة والعين الباصرة عندما انتقلت إلى ليبيا لأصرف فيها ستة أعوام ويأتي كتاب (الرؤى والأمكنة .. نصوص مستلة من ذاكرة المكان) وقد جمع قسمين : كان الأول لأماكن في طرابلس العاصمة والقسم الثاني للصحراء الليبية بواحاتها المأهولة بالسكان المتحضرين والذين ظلوا يعتزون بإرثهم الذي يرونه ثمينا ومهماً ويقيمون له المناسبات السنوية ليستمر تواصل الأجيال مع تاريخها المتجذر بالنضال والتشبث بالأرض .
ولأن للصحراء ارثها وأسطورتها ، ولأنني عينت مدرساً في عمق الصحراء الليبية (واحة زلّة) وهي بيئة شبيهة ببيئة الصحراء العراقية التي تتاخم مدينتي السماوة فقد تواصل عمل الكتابي لتجربة الصحراء وجمعت ما كتبته من قصص صحراء السماوة مع قصص الصحراء الليبية لتظهر في مجموعة (فمُ الصحراء الناده) ... وبموازاة كتابة التجربة الليبية أنجزت مجموعة (فضاءات التيه) التي جمعت ست قصص طويلة .
وكان لاستخدام النت والتفاعل والتواصل عبر المسنجر فعل تدويني فرض هذا المسنجر تأثيره على التجربة ووجدتني غب زمن أجمع قصصاً ضمتها مجموعة (سحر المسنجر) كان فيها الأثير هو الوسيط الجامع بين حيوات تتحاور عن بعد وإن كانت تعيش اللحظة .
ومع تجربة الموت المتجسد يومياً على قارعة طريق الوطن عبر المفخخات والكراهية الإنسانية التي تصل حد الوحشية ، بل وتتجاوزها أصدرت مجموعة (نساء تراب) القصصية تحكي معاناة المرأة العراقية وهي تبصر بعينيها زوجاً يقتل ، وابناً تُقطع أوصاله بكل تشفّي ، وأخاً تخترق صدره مئات الرصاصات ، وطفلاً يُشوى ويقدم على طبق رز مطبوخ وعشرات من الحوادث التي تجاوزت الكوابيس إلى الرعب اليومي الذي لا ينتهي .

الرواية .. جزيرة الكتابة الصعبة

ما من شك أن الخطاب الروائي هو من أصعب وأعقد الكتابات الإبداعية ، وأنَّ الروايةَ جزيرةٌ نائية لا يدركها إلا مَن أعدَّ زورق المغامرة وجمع عِدة مواجهة الاحتمالات





والمفاجآت وحمل معه خارطة مُتقنة وبوصلة دقيقة الاتجاهات .
دخلت ميدان السرد الروائي كتجربة أولى في رواية (سبت يا ثلاثاء) على اعتبار إنها خطاب تحاوري بين متلق واسع الثقافة وعميق الرؤية ونتاج توخى الإبداع المميز ليحسن التحاور عبر شيفرات عديدة مبثوثة على امتداد جسد الخطاب وصولاً إلى معان يجدها بحكم ثقافته وباع معرفته مدلولات تستحق المجاهرة بها .. ولأنها كذلك أقدمت على نشر روايتي الثانية (فراسخ لآهات تنتظر) مؤرخة لزمن عانى فيه ثلاثة من المثقفين ناقد ورسام وشاعر من سلطة تتهجس من كل خطوة يخطونها وعمل يقدمونه ؛ فجاءت الأحداث بغير ما يتمنون ووجدوا أنفسهم يُقادون بأقدار لم يحسبوها . وكانوا على انتظار من آهات تمتد لفراسخ وصولاً إلى مرفأ الخلاص .
ويوم قدمت روايتي الثالثة (أفراس الأعوام) لمسابقة دار الشؤون الثقافية للعام ٢٠١١ حازت على الجائزة الأولى ونزلت إلى القراء تؤرخ حقبة نصف قرن من تاريخ العراق من خلال مدينة السماوة التي جاءت مجتمعاً مصغراً لوطن جرت على أديمه أحداث وفواجع ، مآسي ومرارات ، مكر ودهاءات ، حب وافتراقات .
ونزلت إلى الأسواق العام ٢٠١٣ روايتي (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار) لتؤرخ للربيع العربي الذي كان حلماً وردياً فاستحال بفعل فرسان الظلام إلى اقتتال وتردي وتشرذم . رواية تتبعت فيها الثائر الأول في تاريخنا المعاصر محمد البوعزيزي الذي كانت ثورته صرخة بلا أيدلوجية تملأ الكتب ولا شعارات تضج بها الفضاءات .
وها أنا اليوم احتفظ برواية (سجين في بغداد) تحكي حقبة العهد المباد وحال مغترب عاد للوطن ليزج في السجن لحين استسلام أخيه الهارب وما يؤول إليه سجنه بالفرار ليتخذ من المتحف الوطني بعدما عبر السياج واختفى في قاعاته أياماً للسياحة ، ثم مواجهة اللصوص الذين اقتحموه بدخول المحتل لبغداد وسرقوا كنوزه وسط صرخاته ورجاءاته في أن لا يمسوا أرثا هو هويتهم وهوية آبائهم وأجدادهم ، ولكن دون جدوى .
وقد انتهيت قبل أيام من كتابة رواية لم أضع لها عنواناً لحد الآن .. سترى النور مع أختها في الأشهر القليلة القادمة .
القراءات النقدية والترجمة
منحتني تجربة قراءة ومتابعة الروايات والكتابات القرائية عنها إلى إصدار كتاب (من الأدب الروائي .. دراسة وتحليل) عن دار الشؤون الثقافية وعلمت ممن يشرفون على معارض دار الشؤون أنه من الكتب المرغوبة والتي تنفذ مع كل معرض يقام لما له من أهمية على مستوى التحليل النصي .. واليوم انتظر كتابي الثاني في هذا المجال والذي يحمل عنوان (مملكة الإبداع .. طواف على خميلة الأدب) سيصدر هذا العام عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت . ولي في هذا المجال مسودات مهيأة للنشر عن (أدب المرأة)) ، و(قراءات في الشعر والقصة) ، و (أدباء البصرة .. ابداع ثر) .
وفي حقل الترجمة اصدرت مسرحية (طريق ضيق باتجاه الشمال العميق NARROW WAY TO THE DEEP NORTH) للكاتب الانكليزي أدورد بوند ، ورواية (الجواز THE PASSPORT) للروائية الألمانية هيرتا مولر الحائزة على جائزة نوبل لعام ٢٠٠٩ .. ومنهمك هذه الأيام في ترجمة رواية (خاتم الأمير العبد (THE RING OF THE SLAVE PRINCE للكاتب الدنماركي بيارن رويتر .









الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض

د. حسين الانصاري

خلاصة :-
تعتبر الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتكون في فضاء المسرح حيث ان الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقط الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الأجزاء الصوتية والأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، بل انه هنا يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي ، باعتبار ان المكتوب هو رموزا بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي او حركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها ، وتتميز العلامات المسرحية بقدراتها للتحول والانتقال من مظهر لآخر ومن حالة لأخرى بل هي تستطيع ان تبعث الحياة في أتون تلك الأجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض كما لها قدرة التوالد والانشطار الدلالي وهو ما أطلقنا عليه في دراستنا هذه الإثراء الدلالي للخطاب المسرحي ، فالعبارات والكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات إخراجية متنوعة ، الأمر الذي من شأنه إن يغير من وظيفتها بل يعدل أو يبدل من دلالتها الأولى نتيجة التغير الذي يطرأ في كيفية استخدامها لفظا وحركة وعلاقات بما ينسجم مع فلسفة وأسلوبية الخطاب الجديد .
إن ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية والتحويلية والتزامنية للنصوص الفاعلة فيه تلك التي تتبلور في هيئات سمعبصرية وحركية ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات المبثوثة وإعادة

تركيبها منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد وبذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي .

استهلال

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى التركيب السمعبصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام . فقد قطعت المعرفة البشرية عبر تطورها مراحل عديدة وصولا إلى عصر الحداثة الذي بدأ متزامنا مع المرحلة التنويرية في القرن الثامن عشر تلك التي انطلقت من أوربا على اثر النقلة الصناعية الكبرى ، ثم حدث تحول جديد على اثر الحربيين العالميتين وما نتج عنها من تأثيرات و تنافس تقني هائل نقل العالم إلى ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة أو ما بعد الصناعي والتي تتحدد منذ فترة خمسينيات القرن العشرين وتواصلا مع مستجدات الألفية الثالثة وما جاءت به من معطيات عصر المعلوماتية والمعرفة حيث الاستخدام الأوسع لأنظمة الحاسوب وبنوك المعلومات والقدرات التخزينية والأقراص المدمجة والاتصال عن بعد عبر الأقمار الفضائية ، كل هذه التحولات كان لها الأثر الكبير والمباشر على إشكال الوعي والمعرفة ووسائطها وطرق استخدامها وتداولها والتكيف مع تغير أنظمتها وقيمها . ومثلما شهدت الوسائل الاتصالية اختلافا وتطورا كان نصيب المسرح أيضا فقد تأثر خطابه شكلا ومضمونا نتيجة التنافس القائم بين النظريات والمذاهب والتيارات ، أي بين القديم والجديد وهو أمر بديهي للبحث عن طرق تعبير جديدة تنسجم مع القفزة التقنية ووسائلها المتاحة لتقديم رؤية متجددة للواقع .

لقد ظهرت عديد التجارب الحديثة في المسرح والتي اندرجت تحت تسمية المسرح التجريبي او الطليعي او البديل وغيرها من المسميات التي تتفق مع سمات وتوجهات تيار مابعد الحداثة الذي اتسم بتغيرات في القواعد الفنية الاساسية التي تم تقنينها في نظريات المسرح السابقة كما هي عند كتاب المسرح الكلاسيكي القديم والكلاسيكية الجديدة ايضا امثال راسين وكورنيه وبومارشيه وكذلك


مسرح الصورة

ما طبقه بعض المخرجين المعروفين في مقدمتهم الروسي الشهير ستانسلافسكي اوالمخرج والمنظر الالماني برتولد برخت وغيرهما والتي كانت تقوم على مبدأ الانسجام والتكامل والتوازن بين عناصر العرض المسرحي المتمثلة بالنص الادبي والرؤية الاخراجية وطريقة الاداء والعلاقة مع الجمهور . لكن تجارب المسرح الحديث غيرت اسس العلاقة بين اطراف الانتاج المسرحي وقلبت المعادلة رأسا على عقب ، حيث انهم قللوا من شأن النص المكتوب ولم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائدا من قبل بوصفه مادة العرض الاساسية والقاعدة التي يبنى عليها هيكل العرض ، وانحرفت توجهات المخرجين المحدثين الى هيمنة الجانب البصري ومغادرة الجانب لادبي وهناك اسماء بارزة قادت هذا التوجه في المسرح العالمي امثال المخرج انتونين ارتو الذي حاول عبر تجاربه في مسرح القسوة ان يجعل فن التمثيل في اولويات العرض على حساب النص الادبي وتجاوز التحليلات النفسية الداخلية ، كما انه ينظر الى الاشياء المادية او الجماعات التي تقوم بدور رئيسي في هذا المجال ، وان يسهم المشاهدون في صياغة العرض المسرحي كما كان ذلك سائدا لدى الشعوب البدائية في الطقوس والشعائر الدينية ، وان مفهوم اللغة في العرض المسرحي لايقتصر على مفردات النص المكتوب بل تتجاوزه الى الصراخ ، الايماءة ، الحركة ، الضوضاء ، الاصوات البشرية وما الى ذلك . ان ارتوقلص دور النص الادبي المكتوب واصر على انه مضاد لعمل المسرح الثقافي والحقيقي وساير هذا التوجه ايضا من قبله اندريه انطوان وصولا الى غروتوفسكي

برخت

الذي دعا الى الغاء مكملات العرض وركز جل اهتمامه على تفجير قدرات الممثل عبر مختبره الذي اطلق عليه المسرح الفقير في بولندا ، وكذلك فعل المخرج الانكليزي بيتر بروك الذي نظر للمسرح على انه مساحة فارغة يتوجب املاؤها ولكن لم يهتم بالكلمة ودورها مثل اهتمامه بالحركة والفضاء ، كذلك الحال عند المخرجين الامريكان روبرت ويلسون وريتشارد فورمان وبيرد هوفمان ولي برور وتجاربهم في ما يسمى المارينكا او مسرح الصورة التي اعتمدت الجانب البصري متجاوزة البناء في المسرح التقليدي الذي يقوم على حكاية وتسلسل منطقي للحدث وشخصيات وبناء لغوي مما يوفره النص الادبي بين طياته , ان اصحاب تيار ما بعد الحداثة لايؤمنون بوحدة النص ولا الانسجام بين اجزاءه ووحداته اللغوية منها او الصوتية . وكذلك الحال مع الممثل اذ صار ينظر له لا بأعتباره العنصر الرئيسى في الاداء الذي تتمركز حوله الدراما ، بل على اساس انه اداة من ادوات التشكيل الحركي للعرض الذي اصبحت تتحكم به السينوغرافيا بل تهيمن على تكوينه العام ، واقتصرت مهمة الممثل بمساهمته في اشغال جانب من اللوحة المسرحية او ملء الصورة البصرية داخل الاطار المسرحي . لقد ظن اصحاب مسرح مابعد الحداثة ان النص الدرامي لم يعد قادرا على ضمان مسرحانية الخشبة وتولى المخرج المسرحي زمام الامور ليحسم الاشكالية ويقود العمل المسرحي برمته وهنا اصبحت الاعمال تعزى للمخرجين بشكل اساس فقد اصبحت الرؤية الاخراجية هي التي يتحدد وفقها قيمة المنجز المسرحي ،واصبح النص المسرحي رهينا لسلطة المخرج بل هو الذي يعيد كتابته او يقوم بأعداده كسيناريو يتماشى مع نظرته التجريبية او ربما ينجز بشكل جماعي اثناء التمارين ويكون النص الاصلي هو مجرد مرجع اومصدر تستلهم منه الصيغ والافكار الجديدة . ومع هذا التوجه كان لابد ان يكون المتلقي حاضرا في وبفاعلية اخرى تقابل دور اطراف الارسال ليتكامل الخطاب وتضفى عليه القيمة الحقيقية بأعتبار ان المتلقي هو من ينتهي لديه العمل المسرحي وهو الذي يعيد قراءته وفق مستويات التلقي المختلفة وفي هذا الصدد ذهب نقاد ما بعد الحداثة الى ابعد من ذلك


انتونين ارتو

وادعو بموت المؤلف كما ذهب الى ذلك الناقد(رولان بارت) واصبحت دعوته اعلانا لاعادة الاعتبار لدور المتلقي حيث اشار الى ان دلالة النص لاتنبع من منتجه بل من خلال علاقته بالمتلقي ويرى في المسرح المعاصر جهازا يرسل عديد الرسائل المكثفة موجهة الى المتلقي ، انه لايعرض قصصا او قضايا ولا يقدم افكارااو مذاهب بل يعرض علينا اللغة نفسها وهي تتبدل وتتشكل وتتطور وتتفاعل وتلك هي المسرحانية . وتعتبر الناقدة الفرنسية (أن اوبر سفيلد) في كتابها قراءة المسرح ان هذا الفن هو مجموعة عمليات تتكشف فيها اللغة عبر تناقضاتها الذاتية . ورغم هذه الاراء التي تقف ضد الجانب الادبي في النص الدرامي وتذهب بأتجاه المسرحي الا ان هناك اراءا اخرى معاكسة تماما فهي ترى في النص الادبي مصدرا لقراءة العرض من قبل الاطراف الاخرى في العملية الاتصالية وهذا مايقوله المخرج الفرنسي(روجيه بلانشون) الذي اخرج بعضا من مسرحيات شكبير ووصفها بأن نصوصها تمنحه الطاقة لمزيد من البوح والتعبير عبر طريقة بناء الشخصيات والحوارات الرصينة والعميقة التي عالجت موضوعات انسانية واجتماعية كبرى ، وتتفق المخرجة (اريان مينوشكين) في هذا التوجه فتشير الى دور شكسبير الكبير في مسرحيته ريتشارد الثاني التي اخرجتها بأنه استطاع فيها ان يجسد دراما طبيعية وتأريخية وسياسية بعيدا عن قيود الواقعية السيكولوجية ، ففي مسرحياته هناك شكلا من التعبير المسرحي بكل معنى الكلمة ، وشكلا شديد الخصوصية ، وفي المسرح الفرنسي ايضا نجد ان المخرج


جامن راسين






المسرح العالمي

(روجيه بلان) يولي النص المكتوب اهمية واضحة في عمله حيث يرى ان النص ذاته قادر على طرح معان وحالات عديدة للشخصيات في كل مرة يتم التعامل معه ، وحتى بعض الاتجاهات النقدية مثل التفكيكية التي تلت البنوية فهمت على انها تعمل على تهديم النص في حين انها دعت الى امكانية قراءة النص بطرق متناقضة .

امام هذه الاراء المختلفة حول جنس المسرح ، وهل يتحكم فيه الجانب الادبي في مجال الكلمة ام الجانب المسرحي في اطار الفضاء الدرامي البصري ، اذن لابد من اعادة الظر في هذاه الاتشكالية القائمة واثارة الاسئلة حول اهمية النص المكتوب ام المعروض ؟ وايهما الاقدر على تحقيق الاثر الدلالي في بنية الخطاب المسرحي ؟ وهل يتم ذلك عبر ما يطرأ على النص الادبي من معالجات وتحويل وانزياح وتكييف خلال مرحلة الكتابة المشهدية ؟ ام انه يظل محتفظا بقدرته على التوليد الدلالي عبر تنوع القراءات واختلاف التأويلات ؟ ان هذا مادفعنا للبحث ومحاولةالاجابة عن هذه الاسئلة التي تتطلب فهما عميقا لبنية النص المكتوب وخصوصية الخطاب المسرحي بتعددية نصوصه وكيفية اشتغالها وتحولها من مستوى الى اخر عبر مصادر الارسال المتنوعة وصولا الى متلقيه .

مدونة النص

عبر تأريخ المسرح كان النص المكتوب يشكل المادة الاساسية لهذا الفن ، وظل اسم المؤلف مقترنا به لعصور طويلة الى ان تغير الحال واصبح النص المكتوب لايشكل الا جزءا من مكونات العمل المسرحي , ان النص هو رسالة مكتوبة تتألف من مجموعة رموز واعراف وعلى اساسها يتكون الاطار المسرحي ، وفق هذا يكون النص هو المادة الاولية التي في ضوئها يتم تشكيل العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي ، وانطلاقا من مقولة في البدء كانت الكلمة وبماتحمله من رموز لمفهوم الكلام الملفوظ المتضمن اللغة كخطاب للتواصل المتبادل بين البشر ، وهذا هو الفرق مع النص المكتوب الذي يعتبر رموزا بصرية تظل بحاجة الى تجسيد صوتي في المسرح والا لظل النص محصورا في اطار الادبي المقروء .

وحين يخضع الحوار المكتوب الى التجسيد الصوتي تطرا عليه تغيرات في طريقة اللفظ والسرعة والنبر والتنغيم الى جانب الاحساس والتلوين والقوة الشعورية التي يتمتع بها المؤدي كي يوائم اللفظ مع الحالة والموقف والقصد الذي تسعى اليه الشخصية المسرحية في اطارالفضاء الدرامي المصنوع , ان النصوص المكتوبة بل ان بعض العبارات التي اصبحت تشكل افكارا اساسية في بنية هذه النصوص العالمية المعروفة لكتاب امثال شكبير ،براندللو , راسين ، ابسن ، تشيخوف وغيرهم نجدان هذه العبارات وبذات الكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين تتحول الى النص المسرحي المعروض اذ توظف في معالجات اخراجية متنوعة الامر الذي يغير دلالاتها وتتبدل وسائل استخدامها ولفظها وعلاقاتها تبعا لخصوصية الخطاب الجديد الذي يهدف اليه المرسل الجديد ، ان طبيعة الفعل المسرحي تتطلب اختزالا وتكثيفا للحوار المكتوب لاسيما ما يتعلق باللغة الواصفة (النص الثانوي) حيث ان التعبير البصري على الخشبة وحركة الممثل سوف تعوض الكثير من الالفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده ، او ان هناك بعض الحوارات يتم الاستغناء عنها تماما بسبب اندماجها وتحللها ضمن نصوص اخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي فهناك نصوصا الى جانب اللغة المنطوقة هي الحركة ، الصمت ، الرقص ، اللون ، الضوء ، الموسيقى ، الزي وغيرها تلك التي تصبح احيانا هي الركيزة الاساسية وحاملة الخطاب الدلالي في صيرورة البنى المشهدية المتنوعة وهنا تكون الدوال اللغوية المكتوبة جزءا من نسق النص العام فيفقدالمكتوب خصوصيته اللسانية كما يشير الى ذلك رولان بارت بأن النص الدرامي هو (نظاما لاينتمي الى النظام اللساني ولكنه على علاقة معه ، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه)-١-

وليس شرطا ان يكون النص مرسلا عن طريق اللغة الطبيعية ,لكنه ينبغي ان يحمل معنى .وبهذا يكون النص

المكتوب احد النصوص التي يحتويها البناء المسرحي والتي تكون في علاقة مع نصوص سابقة او أنية مبتكرة فليس هناك نصا بريئا ومنفصلا عما سبق كما تؤكد ذلك

جوليا كريستفا – بقولها((ان النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات , وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص اخرى) -٢- وهنا تكون هذه النصوص في علاقة متداخلة ومتفاعلة مع بعضها لتفكيك لغة الاتصال عبر وسائل تعبيرية متعددة ثم اعادة تركيبها وبناء لغة اخرى قابلة لانتاج وبث دوال جديدة.


صلاح القصف

ان النص المكتوب يبقى بحاجة لتفعيله ضمن السياق المسرحي واخضاعه لعملية التجسيد داخل بنية فضاء الدراما وتفجير مكنوناته واكتشاف المحمولات الدلالية داخله وهنا تذهب باولا غوللي بوليتاني الى فكرة اعتماد النص المكتوب بوصفه قوة تعبيرية مخزونة

(ان وحدات النص المكتوب التي يمكن تحويلها للمسرح لاينبغي ان ينظر اليها كوحدات نص لساني فقط بل انها قوة كامنة في النص المكتوب)-٣- وبهذا تتفق برأيها مع ما ذهبت اليه كريستفا بأن النص المكتوب والنص المسرحي المعد دراميا تربطهماعلاقة متبادلة وهي التي تؤلف البينصية الفعالةIntertextulty التي تظهر على شكل وحدات لغوية او مادية او رمزية عبرنصوص العرض الاخرى . اذن من خلال هذه الاراء وغيرها تتأكد لنا ازدواجية الفن المسرحي التي تقوم على اندماج نص المكتوب مع نص الاخراج ، وهذا ما يساهم في اثارة طاقة النص وتفعيل محمولاته السيميائية واكتشاف تقنياته اللغوية تلك التي سيتم استثمارها اثناء الكتابة المشهدية التي تنقلها الى مسوى اخر ربما يدعم ويطور دلالات النص الاول او يتقاطع معه احيانا وبشكل كامل.

كانت النصوص وستبقى مثار جدل لا ينتهي بوصفها فكرا ,ولكن هذا الفكر لا يتحقق إلا حين يجد الاستجابة والتلقي عندها يتحول الى اسئلة واجابات في الوقت ذاته .والنصوص تتبلورعبراساليب تعبيرها واتصالها مع الاخرين وبذلك تتجلى فاعليتها وقيمتها وتأثيرها.

ولكن جماعة التلقي يحيلون النص الى القارىء كما يقول –ستانلي فيش – أن النص ليس شيئا او موضوعا ولكنه تجربة او ممارسة يخلقها القارىء -٤- ويؤكد ذلك – ريفاتير- فلا يعد الظاهرة الادبية متمثلة بالنص حسب بل تمثل المتلقي وردود افعاله المحتملة. من هنا نستطيع القول ان النص هو فكر يحمل بعده التخيلي الرمزي ضمنا , وهذا التميز يمنحه ابعادا جديدة تتوالد مع كل قراءة . هذه الاراء وغيرها تجد حيز تطبيقاتها في مجال الخطاب المسرحي الذي يتسع فيستوعب عديد النصوص وتحولاتها ويرتقي بمعطياتها من اطار ثبوتيتها الى انساق متنوعة التعبير بعد تحويلها من المقترح الذهني المتخيل الى الانجاز المشهدي الجمالي المحمل بالرموز والدلالات والاحالات التاويلية المفتوحة .

مصادر البحث

١- ، رولان ، بارت ، نظرية النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مقالة في مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد ١٥, سنة ١٩٩٥ ،بيروت مركز الانماء القومي ص ٩٣

٢- محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٥

٣ ـ كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢، ص ٢٤٤

٤ - Katle, walo, Ibid., p.٤٦١

٥ـ باتريس بافيس ، قاموس المسرح ، باريس

٦ ـ كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢

٧ ـ جوزيت فيرال ، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية ، ترجمة صالح راشد مصر ، القاهرة ، مجلة فصول ، المجلد ١٤ ، العدد الاول ،ربيع ١٩٩٥

٨ ـ مايكل فاندين هونيل ، المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد ، ترجمة سامح فكري مجلة فصول ،عدد ٤ سنة ١٩٩٥

٩ ـ xxx ، من قاموس المسرح ، مجلة المسرح، القاهرة ، عدد ٥٧ سنة ١٩٩٣ ، ص ٣٢

١٠ ـ جوزيت فيرال ، مصدر سابق ص ٦٨

١١- عواد علي ، تعدد الاصواتفي الخطاب المسرحي ، مجلة الدراما ، عمان ، العدد ١ ، ١٩٩٦ ، ص٣٥

١٢ ـ كير ايلام ، انظمة العلامات في المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، الدارالبيضاء ، دار توبقال ١٩٨٧

١٣- xxx , من قاموس المسرح , مصدر سابق



شعرية اللغة السينمائية لدى المخرج الياباني ياسوجيرو أوزو فيلم " نهاية الصيف" أنموذجا

فؤاد زويريق

تحرص السينما اليابانية على مسايرة نظيرتها الغربية من جهة، والمحافظة على كلاسيكياتها المخزنة في الذاكرة من جهة أخرى، ومحاولة المزج بين الاثنين للوصول إلى العالمية، وقد وفقت في ذلك ونجحت فيه بفضل القاعدة الصلبة التي بنيت عليها، إذ يرجع تاريخها إلى ١٨٩٩. تتميز هذه السينما ببطء إيقاعها، وغوصها في العوالم الإنسانية من خلال عناصرها المستوحاة من المجتمع الياباني وتقاليده الخاصة.

اخترقت السينما اليابانية العالمية بعدة أفلام، ونشير هنا إلى أن ثلاثة أفلام يابانية احتوتها قائمة أفضل الأعمال السينمائية العالمية عبر التاريخ، وكلها أنتجت في سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، من بينها "قصة طوكيو" للمخرج ياسوجيرو أوزو.

الجيل الجديد من المخرجين لم يكونوا أقل نجاحا وشهرة من الأجيال التي سبقتهم بل تعدوهم في ذلك بفضل الإمكانيات المتاحة لهم اليوم، وخاصة جيل التسعينيات الذي استحوذ على النسبة الأكبر في الظهور والانتشار، من بينهم المخرج (كوري إيدا هيروكازو) الذي حقق نجاحا عالميا كبيرا بفضل عدة أفلام من بينها فيلم " شعاع الوهم" Maboroshi no Hikariالذي أخرجه سنة ١٩٩٥ والذي فاز






بفضله بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي لسنة ١٩٩٥، و فيلم "بعد الحياة" Wonderful Life، والفيلمان "مسافة" و"لا احد يعلم" اللذان سبق لهما المشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كان.

السينما اليابانية حققت هذا الانتشار بفضل روادها من الجيل الأول، والذين عاصروا نشأتها الأولى وكانت لهم اليد الكبرى في بناء لبنتها الأساسية، من بين هؤلاء المخرج (ياسوجيرو أوزو) الذي حقق لها الانتماء إلى الوسط الذي انبثقت منه، فبفضل أسلوبه المتميز والمختلف في المعالجة السينمائية أعطى للسينما اليابانية حلة بسيطة مفعمة بالإنسانية التي تتمشى والنمط الاجتماعي لليابانيين.

أوزو ينقلك إلى عالم آخر هادئ جدا، يزخر بالمشاعر والأحاسيس المتدفقة من زمن جميل مضى، تتميز الشخصيات في أعماله بالطيبوبة والهدوء حتى في حواراتها المتشنجة، تتمحور أعماله حول الأسر و العوائل اليابانية المحافظة، الكثير من أفلامه تذهب إلى انتقاد المظاهر الحداثية الغربية التي تأثر بها جيل الشباب الياباني آنذاك، ويبرز تهديدها للمجتمع الياباني المحافظ، استعمل أوزو أسماء الفصول بكثرة في عناوين أفلامه، كما استأثرت مدينة طوكيو باهتمامه في أعمال عدة نذكر منها: "امرأة من طوكيو"، "الرحلة إلى طوكيو"، "غروب في طوكيو".

رؤية المخرج الفكرية في أفلامه ترافق أسلوبه الفني في معالجتها، وتكون داخلها نوعا من المفارقة بين بنيتها التركيبية والمظهر الشكلي للأسلوب المتبع، فيحيلنا المخرج بذلك إلى ورشة إبداعية صامتة تهتم بالهدم أولا ثم البناء ثانية، بناء يقوم على التفاعلات والصدامات الحضارية بين جيلين داخل الأسرة الواحدة، الجيل المحافظ والجيل المتمرد.

لا يكتفي أوزو بالقصة العادية والبسيطة، بل يمطرها بوابل من الصدمات الخفيفة التي تجعل المشاهد يندمج شيئا فشيئا داخل عوالمه الساحرة، أسلوب متفرد يتدخل في متن الحكاية حتى يجلب انتباه المتلقي دون صدمه بشدة، ويهيمن على الخطاب الشعري الذي تتميز به لغة أوزو السينمائية دون تهشيمه.

فيلمه "نهاية الصيف" The End of Summerالذي أنتج سنة ١٩٦١، وهو الفيلم ما قبل الأخير في ربرتواره السينمائي يؤكد إخلاصه لهذا الأسلوب، فالفيلم يمنحك فرصة للتفكير والتأمل في جمال ومتعة الحياة من خلال العائلة اليابانية التقليدية، والتي تحضر هنا بقوة كثيمة أساسية، أحداث الفيلم عبارة عن صور بارونامية متتالية وهادئة تدفعك إلى الاسترخاء والاستمتاع بالصمت، صمت الحياة الطبيعية البعيدة عن الصخب والمعاناة، وحتى إن


اللقطة الثابتة من فلم نهاية صيف

كانت هناك معاناة لا تتعدى أن تكون جزءا من قانون الطبيعة الذي لا مفر منه.

أحداث الفيلم درامية، ترمي بثقلها كله على العجوز رب الأسرة، الذي يتحمل كامل المسؤولية في إعالتها، لكن شؤونه العملية لم تكن على ما يرام، إذ تمر بأزمة مالية قد تعصف بالمصنع الذي يمتلكه، يحاول الأب الخروج من




هذا المأزق بالبحث هنا وهناك عن بعض الحلول الذي قد تحول دون إفلاسه، من بينها البحث عن عريس لابنته الكبرى حتى تخرج من كفالته، وفي خضم هذه المشاكل يعيش الأب حياة ثانية بعيدة عن أسرته، هذه الأخيرة التي تحاول بكل جهدها اكتشاف سره، حياة أخرى عنوانها الحب، يعيش قصتها مع عشيقته السابقة التي التقى بها صدفة بعد موت زوجته، ليسترجعا معا ذكرياتهما العاطفية السابقة، كل هذه الأحداث المتتالية قائمة على الهدوء التام والبطء في الإيقاع الدرامي، حتى الفاجعة التي أصابت الأسرة في النهاية بموت الأب، كانت هادئة تماما وبطيئة جدا.

لم يدخل الفيلم في التعقيدات الرمزية والإيحائية، بل كان خطابه مباشرا وواضحا، حتى أسلوب الحياة فيه كان بسيطا بديكوراته وفضاءاته الطبيعية، ومع هذا كله يشعر المرء وخصوصا الغريب عن مثل هذه الأجواء بالاندماج الكلي داخل ثقافة أسيوية عريقة بأصواتها الحالمة، وطقوسها المغرية، وجاذبيتها الساحرة.

كما ذكرنا سابقا فأسلوب أوزو يتجه إلى انتقاد بعض الظواهر السلبية في المجتمع الياباني، ومن بينها انحياز الشباب إلى الثقافة الغربية بكل أشكالها، والتي يظهرها أوزو في فيلمه هذا على أنها ثقافة سلبية وتافهة، وذلك من


لقطة لاول فلم يابني ناطق اخراج اوزو

خلال ابنة عشيقته التي تشغل وقتها في العناية المبالغ فيها بمظهرها، من لباس وتصرفات وسلوكات ... والتي تبدو معها غريبة بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في الفيلم، وكل هذا يزيد من ارتفاع الإشارات الدلالية لمساوئ هذه الثقافة.


اوزو اثناء التصوير

تتضح ملامح الواقع بسهولة في هذا الفيلم ، فزحف الموت مثلا على الأسرة لم يفجر المشاهد، ولم يهدم البناء الإيقاعي للأحداث، ولم يولد تلك المعاناة القاسية والمأساة العميقة التي نشاهدها في باقي الأفلام، بل ظهر كعنصر روتيني في الحياة لا يستلزم تلك المبالغة في تصوره. الأب يموت في النهاية، لكن الحياة تستمر عادية من بعده، فرغم عدم إظهارها بطريقة مباشرة إلا أن الإشارة كانت واضحة من خلال الكلمات، ونستدل بذلك من خلال الحوارات المتتالية في المشاهد النهائية، كحوار ابنتيه الأخير فوق الجسر، واللتان ناقشتا مستقبلهما والخطوات التي سيقومان بها لاحقا، كما أن متمنيات المرأة التي كانت تقوم ببعض الأشغال عند ضفة النهر، بأن يكون الميت عجوزا بعدما تصاعد الدخان من المدخنة كعلامة على موت شخص من البلدة، ورجوعها مباشرة بعد هذا الكلام إلى أشغالها، إشارة إلى أن الحياة مستمرة كأن شيئا لم يكن.

لحظات هادئة وجميلة أخذنا إليها فيلم "نهاية الصيف" بدون تكليف أو تعقيد، بناء درامي متسلسل، ولقطات تتساقط


لقطة من فلم (صغير طوكيو) اخراج ازو



الاستاذ الدكتورعبود جودي الحلي

علل فؤادك ان اردت تعللا -
اعلن هواك وبح به بين الملا .
لا تخش لوم اللائمين فقولهم
- في الحب همس لا يخيف وان علا .
واصدح بلحن هواك وانشد معلنا - انا عاشق السبط الشهيد بكربلا .
واسجد على ارض يضوع بتربها - ارج النبوة والولاية والعلى.
دوى بها صوت الحسين مجلجلا
- هذا صداه يقول للعملاء (لا)



alraqim









alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

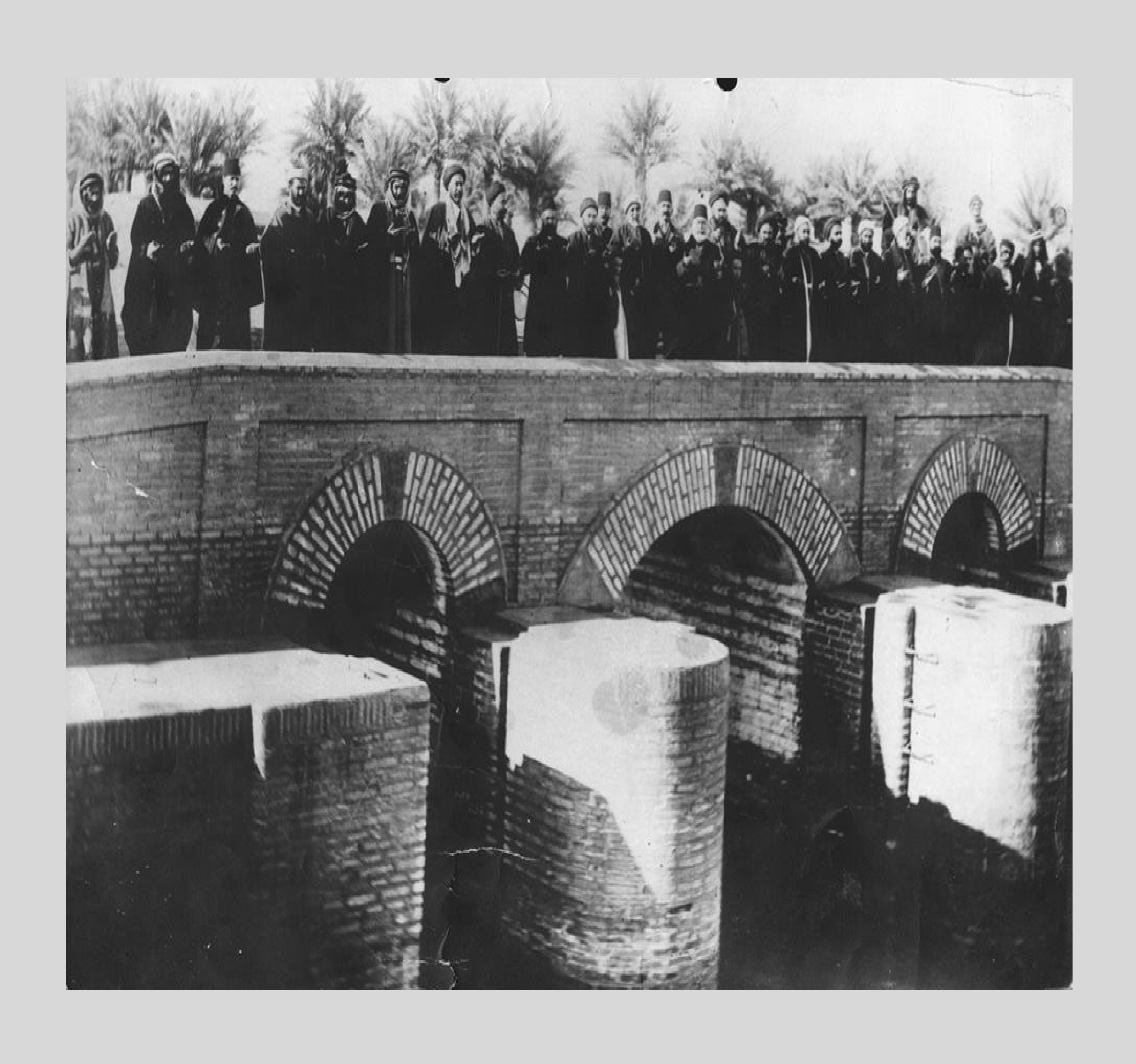
الرقيم

تصدر عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

٥



في العدد



افتتاح سدة الهندية في كربلاء
خلال العهد العثماني



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب
تصدرعن دار الرقيم في كربلاء





المحتويات



الافتتاحية

ثقافة المطبوع

كلمة العدد

رئيس التحرير

في شأن – ثقافة المطبوع – لدينا وقفتان نريد أن نبين من خلالهما وجهة نظرنا حول ما نسمعه هنا أو هناك أو ما يردُنا أحيانا عبر البريد ، لنقول وببديهية بسيطة أن ثقافة أي مطبوع تمثل في تكوينها وسيرورتها خارطة فكرية تحَمل بين دفتيها أو ثناياها مسالك وطرق وعلامات تشترك في وضعها مؤهلات ثلاث وهي الصانع والكتاب والتلقي وحين نصل إلى هذه الحقيقة ...الحقيقة التي تتمثل فيها طبيعة الخطابِ تغدو لنا الصورة جلية وواضحة بحيث تميز من خلالها صورة وشكل المطبوع ومدى أهمية تفاعله واندماجه مقارنة مع واقع المراهنات الثقافية وتحدياتها التي تغلي بالتأسيس والانزياح والتوليد والتجاوز وتثوير القار والساكن والثابت كل ذلك يعني تراكم خبرة في ميدان المعرفة ..كيف نستثمرها ..؟ كيف نطوعها ..؟ وكيف نفهمها ..؟ هي باختصار أسئلة لا تمحو عن الذهن أحيانا صورة تقليدية شكلت ملامح تعسفية سابقة غير قابلة لترويضها مع المستجدات ..أسئلة تحتاج منا التأمل وإعادة صياغة نظرتنا إلى الأشياء .

الوقفة الأولى :

يسأل البعض متى ستكون مجلة الرقيم – محكمة – وهل هي الآن تستعد لذالك ..؟ والبعض الأخر يستفسر منا قبل نشر المادة عن ذلك الأمر (أي أن كانت محكمة أم لا) هذا ما يدفعنا في الحقيقة إلى التأكيد وبكل ثقة وتواضع أن مجلة الرقيم لا تهتم بهذا الجانب بوصفه شيئا ضروريا أو مهما في هذه المرحلة ..وليس في نيتها أن تضع في حسبانها أولويات من هذا القبيل ..الرقيم تسعى بجد أن تستمد شرعيتها من خلال خارطة كتابها المساهمين معها في كل مكان ..وإلى بلورة روح الخطاب المعرفي في قيمته وثراه ومدى انعكاس ذلك على ارتقاء ذائقتنا في تجسيد الرؤى والمعالم المختلفة والمنوعة التي تساعدنا على فهم الواقع ..

هذا الهدف قبل غيره غايتنا ووسيلتنا لأنه باعتقادنا يمنحنا حركة وحرية واسعة في تجسيد مستحقات الخطاب الراهن إزاء المتغيرات المستحدثة التي طرأت على واقعنا الثقافي العربي والعراقي بشكل خاص .. هذا الخطاب الذي يعزز بشكل أو بآخر حالة الوثوق بنباهة المتلقي في مواجهة ما يقرأ .

الوقفة الثانية :

أن هيئة تحرير الرقيم تدرك منذ البدا ..أي حين رسمت ملامح وتشكيل العدد الأول وهي تضع نصب عينيها كيفية المحافظة على هذا المطبوع وتوقيتات الإصدار ..لأنها تعي المهمة تبدأ من حيث ينتهي أي عدد وليس العكس ، ولهذا يبدأ التحرير بالأعداد والتجهيز بشكل مبكر وتداول الموضوعات والمقترحات وكأن العدد القادم على الأبواب ..هذه الحقيقة وفرت علينا أيضا في أن نقطع شوطا مهما لإنضاج فكرة العدد الخاص بالسرد الروائي وتشكيل المحاور والإعلان عنها عبر وسائل الانترنيت والصحف ..وإن كانت هذه المبادرة بحد ذاتها تعدها هيئة التحرير مغامرة في مدى قدرتها على الخوض في تلبية شروط تحقيق متطلبات الأستكتاب أو الأبلاغ من دون أن نتمتع بميزة مكافأة الكاتب سوى إيصال المطبوع أليه بريديا (وللعلم لم تكن لدينا دوائر بريدية تتعامل مع الطرود كالسابق واطئة الكلفة بل تحولت إلى شركات باهظة الكلفة) ومع ذلك نحرص أن نفي من جانبنا بهذا الحق لهذه النخبة المميزة بأسمائها وجهودها الفكرية والثقافية والأبداعية وهي تستجيب لحاجة التلقي الذي يطمح خطاب الرقيم ان يكون جزءا من هذا الممكن في عالم ثقافة المطبوع .

فهل يستطيع أن يحقق ذلك ؟!

مستويات تحليل الخطاب السّردي من منظور السّرديات السّيميائيّة (مستوى البنية السطحية أنموذجا)



أ. سحنين علي-
جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي- الجزائر

ملخص البحث

لقد أصبح إعمال النّظريّات النّقديّة الغربيّة الحديثة في الوسط النّقديّ العربيّ المعاصر ضرورة حتميّة وملحّة أملتها ظروف معيّنة وحساسيّات جديدة حتّمت على النّقد أن يغيّر منطلقاته القديمة ويتجاوز تلك النّظرة السّلفويّة الماضويّة في قراءة الأعمال الأدبيّة وتحليلها. ولقد أثبتت الدّراسات جدارة هذه النّظريّات النّقديّة وتفوّقها في استنطاق النّصوص الأدبيّة والكشف عن خباياها ومكنوناتها وإضاءة الكثير من جوانبها الغامضة.

وفي هذا الإطار تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على اتجاه أثبت نجاعته التحليلية في مقاربة الخطابات والنصوص السردية، لاسيما ما يتعلّق بالجانب الإجرائي التطبيقي، ويتعلق الأمر ههنا باتجاه السيميائية السردية الذي رسمه غريماس وأتباعه، والذي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين والدارسين في الخطاب النقدي المعاصر

، بحيث سنسعى إلى مقاربة المفاهيم التنظيرية وتفحص الإجراءات التحليلية والتطبيقية لهذا الاتّجاه، وبالتالي الوقوف على مستويات التحليل لديه. وكلّ ذلك سيتمّ من خلال التّركيز على المستوى الأول وهو: مستوى البنية السّطحيّة، مرجئين الحديث عن المستوى الثاني في التحليل، وهو مستوى البنية العميقة إلى دراسة أخرى.

مقدمة:

شهد تحليل الخطاب السردي-في الدّراسات النّقديّة المعاصرة- تطوّرا ملحوظا ومكانة متميّزة، إن على مستوى التّنظير أو التّطبيق، إذ تحدّدت معالمه أكثر وبصورة واضحة في مدارس واتّجاهات متنوّعة، تعنى جميعها بالسرد Naration، باعتباره موضوعها ومجالها الخاص الّذي تستمدّ منه فعاليتها وحيويّتها، ويمكن الإشارة-في هذا المجال- إلى جهود وأبحاث الشّكلانيّين الرّوس النّظريّة، ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعنى بأدبيّة الأدب (البويطيقا)، وكذا تمييزهم بين القصّة القصيرة والرّواية (بوريس إيخنباوم)، وتناولهم للمتن والمبنى الحكائيين (توماشفسكي)، وبحثهم أخيرا عن خطاطة سرديّة للحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة (فلاديمير بروب V.Propp).

ويعدّ هذا الأخير (فلاديمير بروب) الباحث الّذي تطوّرت على يديه الدراسات السردية الحديثة، حيث شكّلت تحليلاته للحكاية الخرافيّة رافدا مهما، ومصدر الإشعاع الفكريّ في السّرديّات المعاصرة لدى معظم الباحثين والدّارسين خصوصا الّذين أطلق عليهم ذريّة بروب: أ.ج. غريماس A.G.Greimas ، وكلود بريمون Brémone Claude، وجيرارجينيتGérard Genete ، ورولان بارت Roland Barthes، وجوزيف كورتيس J. Courtes و»تودوروف» Todorov، و»مايك بال» Meik Bal «...وغيرهم من الباحثين والدارسين المهتمّين بتحليل الخطاب السّرديّ، حيث راحوا يناقشون نموذجه الوظائفيّ، وينظرون في إمكاناته النّظريّة والتّحليليّة، ويوسّعونه ليشمل جميع مكوّنات الخطاب السّردي.

وقد تركّزت تحليلاتهم أساسا على محاولة استنباط القواعد الدّاخليّة للخطاب السّرديّ ووصف مكوّناته وتراكيبه وأساليبه ودلالاته، وكل ذلك من أجل الإحاطة بأسرار ومكونات الظّاهرة السّرديّة المبثوثة عبر النّصوص والخطابات المتنوّعة على حد تعبير «رولان بارت» الذي يرى بأنه «يمكن تأديّة السّرد بوساطة اللّغة


بورخس وكالفينو

سواء كانت منطوقة شفويّا أو كتابيّا، وبوساطة الصّورة، ثابتة، أو متحرّكة، وبالحركة (Le geste)، وبوساطة الامتزاج والخليط المنظّم لكلّ هذه الموادّ، فهو حاضر في الأسطورة والخرافة (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات والأمثولة، والقصّة، والملحمة، والتّاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والإيماء، واللّوحة المرسومة، وفي النّقش على الزّجاج، والسّينما، والخبر الصّحفي، وفي المحادثة... وفضلا عن ذلك، فالسّرد بشكله اللاّنهائيّ تقريبا حاضر في كلّ الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات.»١. لذلك فإنّ ما يسعى التّحليل السّرديّ للخطاب إلى اكتشافه واستنطاقه هو الخصائص السّرديّة للخطاب الأدبيّ وغير الأدبي، أو ما تطلق عليه «مايك بال» Meik Bal «سرديّة النّصوص السّرديّة»٢.

يعرّف»غريماس» السّردية بقوله: « هي تلك الخاصيّة الّتي تخصّ نوعا ما من الخطابات، ومن خلالها يمكن التّمييز بين الخطابات السّرديّة والخطابات غير السّرديّة.»٣

ويعرّفها أيضا، بأنّها مجموعة من التّحويلات، تحقّق اتّصال الفاعل بموضوع القيمة، وتشترك في هذه العمليّة برامج وصوّر وتجسيدات لا حصر لها، تهدف إلى تقديم تحليل إيجابيّ للخاصيّة السّرديّة ولنظريّة السّرد الّتي تسعى إلى الاهتمام بالشّكل السّيميائيّ للمحتوى٤.

وتعرّفها جماعة الأنترفيرن* على أنّها: «ظاهرة لتتابع الحالات والتّحويلات المنتظمة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى.»٥

لقد تعدّدت طرائق تحليل السّرد الأدبيّ* في الدرس النقدي المعاصر وذهب النّقاد والدّارسون فيها طرائق قددا، وذلك بتعدّد المناهج النّقديّة والاتّجاهات السّرديّة (النّظريّات السّرديّة) الّتي استُشرفت لسبر أغوار ومكونات الخطابات



السردية وفك شفراتها. ولعل المتتبع للمنجز النقدي المعاصر، أو السرديات المعاصرة تحديدا يقف على اتّجاهين سرديّين بارزين، لكلّ منهما طريقة خاصة في التّحليل تختلف عن الاتّجاه الآخر، « أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصّة أو المضامين السّرديّة)، والآخر شكليّ بل تنميطيّ (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط «تمثيل» للقصص)»٦

بناء على ذلك تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على الاتجاه الأول (السيميائية السردية) الذي رسمه غريماس وأتباعه، والذي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين والدارسين في الخطاب النقدي المعاصر، بحيث سنسعى إلى مقاربة المفاهيم التنظيرية وتفحص الإجراءات التحليلية والتطبيقية لهذا الاتجاه، وبالتالي الوقوف على مستويات التحليل لديه وكلّ ذلك سيتمّ من خلال التّركيز على المستوى الأول كما حدّده «غريماس» وهو:

مستوى البنية السّطحيّة.

-مستوى البنية السّطحيّة في السرديات السيميائية :

إنّ تحليل الخطاب السّرديّ في هذا المستوى (مستوى البنية السّطحية) يتوقّف على رصد بعض المفاهيم المرتبطة بما يسمى :المكوّن السّرديّ La composante narrative) الذي يتمّ فيه مراعاة التّسلسل السّرديّ الخاص بالحالات والتّحويلات، والّتي تأخذ مسارا خطيّا، أي مراعاة التّغيّرات الّتي تطرأ على نظام الفواعل داخل النّص السّرديّ. فالبحث في النّصوص السّرديّة على مستوى المكوّن السّرديّ، هو بحث يهدف إلى تحليل الأشكال السّرديّة وتشريح بنياتها السّطحيّة الخاضعة لمبدأ التّجاور في التّركيب، أي مراعاة التّغيّرات والتّحويلات الّتي تطرأ على الشّخوص أثناء أدائهم للأدوار والأفعال. وسنحاول فيما يلي أن نرصد هذه المفاهيم المتعلقة بالمكون السردي:

١- النّموذج العامليّ : (Le modèle actantiel)

لقد استطاع «غريماس» انطلاقا من نموذج «بروب» و»سوريو» و»تنيير» بناء نموذج عامليّ مركّز، ينهض


جان كلود كردان

على ثلاث مقولات عامليّة رئيسيّة، أو ثلاثة اختبارات تصنّف وفقها الوظائف، ويمرّ من خلالها البطل لأداء أفعاله ووظائفه وهيّ :

- **الاختبار التّأهيليّ (التّرشيحيّ) (Epreuve qualifiante).**
- **الاختبار الرئيسيّ (الحاسم) (Epreuve principale).**
- **الاختبار التّمجيديّ (الممجّد) (Epreuve glorifiante).**

تشكّل هذه الاختبارات تتابعا على المستوى التّركيبي (النّظمي)، بينما ينتج عنها، إذا ما تمّ إسقاطها على المستوى الاستبداليّ، جملة من التّحويلات والعمليّات القائمة بين علاقات الشّخوص في العمل الحكائيّ.٧

وإذا كان التّصوّر البروبي للحكاية مؤسّسا على سبعة دوائر (Sphères) أو شخوص، من كائنات إنسانيّة وحيوانيّة ومواضيع ومفاهيم تتحدّد في:

١-دائرة المعتدي(Agresseur): وتتجسد في الإساءة والصراع والمطاردة.

٢-دائرة الواهب(المانح أو المزود) (Donateur): وتضم وضع الأداة السحرية على ذمة البطل.

٣-دائرة المساعد (الأداة أو الوسيلة) (L›auxiliaire).: وتشمل انتقال البطل وإصلاح الإساءة أو الافتقار والنجدة والاضطلاع بالمهام الشاقة وتغيير هيئة البطل.

٤-دائرة الأميرة أو الشخص الذي يبحث عنه(النّقص أو الافتقار): ويتم فيها طلب القيام بمهام شاقة، والتعرف على البطل الحقيقي، واكتشاف البطل المزيف، ومعاقبة المعتدي، والزواج.

٥-دائرة المرسل: وتتضمن إرسال البطل لمواجهة إحدى المهمات الشاقة.

٦-دائرة البطل: وتضم الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب والزواج.

٧-دائرة البطل المزيف (الغادر): ويتجسم فيها الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب وكذلك الادعاءات الكاذبة.٨

فإنّ «غريماس» ابتكر تصوّرا توفيقيا، يرتكز على

المزاوجة بين هذه الشّخصيات والمفاهيم وقد نتج عن ذلك ما يلي :
-التّأليف بين الأداة والمانح يؤدّي إلى الحصول على عامل المساعد (Adjuvant).
-المعتدي والغادر يحقّقان عامل المعارض (Opposant
-بينما يتجسّد البطل في دور الفاعل (Sujet)، الذّي يتولّى مهمّة البحث عن الشّخص المطلوب-كأن يكون الأميرة مثلا- وهي العامل موضوع القيمة (Objet de valeur) المرغوب فيه، أمّا والد الأميرة، فيأخذ صفة العامل المرسل (Destinateur) ويقابله المفوّض في صفة المرسل إليه (Destinataire).

بناء على هذا يتمّ استنباط ثلاثة أنواع من العلاقات وهي:

-علاقة الرّغبة (محور الرّغبة): تتمحور حول موضوع القيمة الّذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه، أي الرّبط بين الفاعل والموضوع.

-علاقة التّواصل: (محور الإبلاغ): يتمّ بين المرسل والمرسل إليه مع تتبّع خطوّات الفاعل المكلّف بالحصول على موضوع القيمة.

-علاقة الصّراع (محور الصّراع): تجسّد هذه العلاقة مجموعة العراقيل والحواجز والمساعدات الّتي يتلقاها البطل (الفاعل) أثناء أدائه لموضوع القيمة، حيث نجد العامل المساعد مساندا، للفاعل في أداء مهمّته ومواصلة عمله، بينما يأتي العامل المعارض ساعيا إلى توريط الفاعل في مآزق تزيد من حدّة الصّراع وتأزّم الأوضاع.

يعدّ النّموذج العامليّ نسقا إجرائيّا ثابتا وقارّا، يخضع لمجموعة من الشّروط والضوابط، تتحكّم فيها طبيعة العلاقة القائمة بين العوامل والوظائف المسندة إليها داخل العمل السّرديّ، ذلك لأنّ؛ معرفة الانتظامات الدّاخلية للحكاية أوالقصّة، يؤكّد على وجود نموذج عاملي محدّد، تكمن أهمّيته و»ببساطته في أنّه كلّه متمحور حول موضوع الرّغبة، الّذي يسعى الفاعل لأجله والّذي يتحدّد في موقع للتّواصل بين المرسل والمرسل إليه، وبرغبة الفاعل من جهته الموجّهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض».٩

يتّضح هذا من خلال الرّسم العاملي لـ - أ .ج. غريماس – الآتي :١٠

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
المساعد ← الفاعل ← المعارض

تختلف العلاقات القائمة بين العوامل – المكوّنة للنّموذج


فلادمير بروب

العامليّ -في العمل السّرديّ -؛ بحيث يمكن أن تكون : « الفواعل – أبطالا أو موضوعات للقيمة، مرسلين أو مرسلين إليهم، معارضين معتدين أومساعدين بقوى نافعة»١١. كما تخضع هذه العلاقات (النّموذج العامليّ) لنظام التقابلات، الّذي ينتج عنه ثلاث ثنائيات من العوامل وهي: (المرسل/ المرسل إليه ، الفاعل / الموضوع، المساعد / المعارض) .

١-الفاعل والموضوع: (Sujet et objet): تعدّ هذه الثنائية (الفاعل/الموضوع) محورا أساسيا وعنصرا حيويا فاعلا، داخل النّموذج العامليّ، لأنّها تشكّل مصدرا للفعل ونهاية له، وتعدّ نقطة الانطلاق الأولى للحصول على موضوع القيمة المرغوب فيه ، من طرف الفاعل.

٢-المرسل والمرسل إليه: (Destinateur et Destinataire): على عكس علاقة المساواة والاستقلالية والتبادل، الّتي تميّز ثنائية الفاعل والموضوع، تتحدّد ثنائية المرسل والمرسل إليه –داخل النّموذج العامليّ– بسيادة المرسل وسلطته على المرسل إليه، وإصداره للأحكام والأوامر ومطالبته إياه (المرسل إليه)، بإنجازها وترغيبه في أدائها؛ «إذ يقوم [المرسل] في وضع أوليّ بعمل المحرّك (D .Manipulateur) وفي وضع نهائيّ بعمل المقوّم (D .Judicateur)، تكمن وظيفته في منظومة من القيّم (Système axiologique) بالحكم على الأفعال سلبا أو إيجابا، وتبليغها إلى المرسل إليه -الفاعل (Destinatair –sujet)، ليقوم بتنفيذ ما أملي عليه- وجوب الفعل– ممّا يفسّر عنصر التبعية غير المعكوسة (irréversible Subordination)، يحتلّ فيها المرسل المركز الفوقي، ليترأس المرسل إليه

ويخضعه له، حيث يوكّله بمهمّة الحفاظ على تلك القيّم وضمان استمرارها»١٢.

وبذلك تتّضح العلاقة والعقد الّذي يربط المرسل بالمرسل إليه، على أنّها إصدار حكم من جانب، وتنفيذه من جانب آخر.

٣-المساعد والمعارض: (Adjuvant et Opposant):

تتحدّد هاتان الوحدتان العامليتان في إطار العلاقة الرّابطة بين الفاعل والموضوع، فيقوم المساعد بتقديم العون ويد المساعدة للفاعل بغية الوصول إلى تحقيق مشروعه العمليّ وإنجازه، بينما يقوم المعارض بإعاقة البرنامج السّرديّ للفاعل والوقوف كحائل يمنعه من الاتّصال بموضوع القيمة والرّغبة المراد تحقيقه.

٢- التّحليل السّرديّ بين الحالات والتّحويلات:

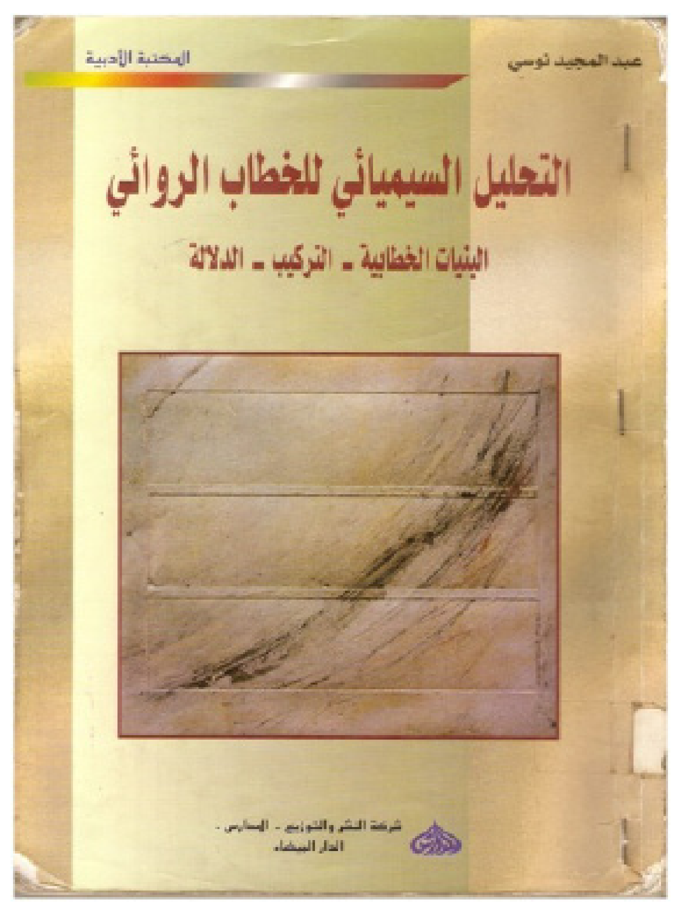
إذا كان التّحديد السّابق للوحدات المكوّنة للنّموذج العاملي قائما، على وحدات مستقرّة، متعالقة وثابتة، فإنّ التّحليل السّرديّ يبنى أساسا، على التّحوّل والانتقال من طور إلى طور ومن حال إلى حال، بمعنى التّمييز بين نوعين من الوحدات – بين الحالات والتّحويلات – للدّلالة في المستوى الأوّل (ملفوظات الحالة) على الكينونة والملكية، وفي المستوى الثّاني (ملفوظات الفعل) على الفعل المنجز، فالتّحويل (التّحوّل) هنا، يقصد به الانتقال من وضعية إلى وضعية، ومن حالة إلى حالة، بواسطة فعل تحويلي (Fait transformateur) أو(ملفوظ الفعل) (Enoncé de faire)، يتمّ إنجازه وتحقيقه من طرف فاعل الفعل (Sujet de faire)، أوالفاعل الإجرائي (Sujet opérateur) ويمكن أن نمثّل لهذه العمليّة ، بالمعادلة السّرديّة الآتية :

(ف) تحوّل [فعل تحوّلي (ملفوظ الفعل)] [ ]

ف١ ⟵ م١

(الذّات الفاعلة والمنجزة للتّحويل) (ملفوظ الحالة الّذي يمارس عليه التّحويل)

تمثّل ملفوظات الحالات وضعية للعناصر في علاقتها بعضها ببعض، ضمن مسار سرديّ يبدأ من وضعية أولية، ثمّ ينتقل إلى وضعية نهائية مبنية على التتابع والخلاف، مشكّلة نوعا من الاتّصال المعزّز بالوصل القائم بين الفاعل من جهة والموضوع من جهة أخرى، ليتمّ بذلك الحصول على ملفوظ حالة متّصل (Enoncé d›état



conjonctif) ويرمز له بـ: ف ^ م، ويعني الفاعل (ف) في علاقة اتّصال (^) بموضوع القيمة (م). ويمكن أن يقبلا الفصل بينهما فينتج عن ذلك ملفوظ حالة منفصل (Enoncé d›état disjonctif) ويرمز له بـ : (ف) v (م) ، ويعني : الفاعل (ف) في علاقة انفصال (v) بموضوع القيمة (م) .

أما التّحويلات، فتؤدّي هي الأخرى إلى تغيير الأوضاع ومجرى الأحداث في النّصوص السّرديّة، وفق ملفوظ الفعل (Enoncé de faire) المنجز لعملية تحويل الحالات، الّذي ينقسم إلى نوعين اثنين هما:

١-تحويل متّصل:

(Transformation conjonctive)، وينتقل فيه الفاعل من حالة انفصال إلى حالة اتّصال بموضوع القيمة، ويمثّل له بالصّيغة الشّكلية الآتية :

(فv م) ⟵ (ف^ م)

فاعل منفصل عن الموضوع فاعل متّصل بالموضوع

٢-تحويل منفصل:

(Transformation disjonctive): وينتقل فيه




الفاعل من حالة اتّصال إلى حالة انفصال عن موضوع القيمة، ويمثّل له بالمعادلة الشّكلية الآتية :

(ف ^ م) ←—— (ف v م)

فاعل متّصل بالموضوع فاعل منفصل عن الموضوع

لقد توصّل «غريماس»، انطلاقا من علاقة الفاعلين بالموضوعات وترابط الحالات والتّحويلات، إلى تحديد مجموعة من الوحدات السّرديّة، تشتمل على عدد كبير من التّحويلات المتسلسلة والمنتظمة على مستوى البنية السّرديّة، أطلق عليها اسم البرامج السّرديّة، ممّا يتوجّب علينا – عندئذ وأثناء التّحليل السّرديّ– أن نقوم بالبحث في نظام هذه البرامج السّرديّة ومراعاة تسلسلها المنطقي.

٣-البرنامج السّرديّ: (Le programme narratif):
لقد استنبط «غريماس» مفهوم البرنامج السّرديّ، انطلاقا من التّحويلات الناتجة عن التّغيير الّذي تحدثه ملفوظات الفعل على مستوى ملفوظات الحالة، مشكّلة سلسلة من الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسيّ (برنامج سرديّ)، أثناء اتّصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في تحقيقه وامتلاكه أو فقدانه والانفصال عنه، ويعدّ البرنامج السّرديّ نشاطا إجرائيا مضاعفا لسلسلة من الحالات والتّحويلات، وقد أورد «غريماس»في هذا الصّدد أربعة احتمالات للتّضعيفات الّتي يمكن أن تدخل على البرنامج السّرديّ البسيط:١٣

– الأعمال المتكرّرة داخل العمل السّرديّ، والّتي هي في الحقيقة تضعيفات كمية لبرامج سردية ذات معاني وطبيعة واحدة.

– تعدّد موضوعات القيمة المرغوب فيها، يمكن أن يؤدّي إلى مضاعفة البرامج السّرديّة.

– عملية الاندماج أو الجمع، الّذي يمكن أن يتمّ بين برنامجين سرديّين أو عدّة برامج سردية مترابطة فيما بينها.

–كما يمكن –أيضا– أن تشكّل تنقّلات الموضوعات والتّواصل بين الفاعلين عددا كبيرا من البرامج السّرديّة.

ويمكن أن نحدّد البرنامج السّرديّ والتّحوّلات الطارئة عليه وفق الصّياغة الآتية*:

ب س: و(ف١) ←—— [(ف٢ ^ م) ←—— (ف٢ vم)]

أو

:ب س:و(ف١) ←—— [(ف٢vم) ←—— (ف٢ ^م)]

ثمّ إنّ تضاعف البرامج السّرديّة وتكاثفها يجعلنا نميّز فيها بين نوعين اثنين :

١،٣-البرنامج السّرديّ القاعديّ (الأساسيّ):
(Programme narratif de base): يمثّل نقطة البداية الرئيسيّة والضروريّة في كلّ عمل سرديّ؛ إذ يتمّ في هذا المستوى تعيين الإنجازات المستهدفة والمرغوبة، بغية تحقيق تحويل رئيسيّ في العلاقة القائمة بين الفاعل والموضوع.

٢،٣-البرنامج السّرديّ الاستعماليّ:
(Programme narratif d›usage): يعدّ هذا البرنامج السّرديّ إنجازا ثانويا وملحقا، ذلك لأنّنا نجده مدرجا ضمنيا في البرنامج السّرديّ الأساسيّ، وأنّ مهمّة القيام به وإنجازه توكل للفاعل نفسه أو لفاعل آخر ينوب عنه، ويقوم مقامه، لذلك وجب تسميته بالبرنامج السّرديّ الضمنيّ أو الملحق أوالثانويّ، (Programme narratif annexe).

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا البرنامج السّرديّ ضروري للوصول إلى البرنامج السّرديّ الرئيسيّ، لأنّه سابق عنه ومؤدّي إليه، ونضرب لذلك مثالا عن القرد، الّذي ينبغي له لكي يصل إلى الموز، أن يبحث أوّلا، عن العصا، وهذه العملية (أي البحث عن العصا) تمثّل برنامجا سرديا ثانويا مؤدّيا إلى البرنامج القاعديّ (الأساسيّ)، وهو الوصول إلى الموز.

٤- الخطاطة السّرديّة وأطوار البرنامج السّرديّ :
La séquence narrative et les phases) du programme narratif): يمرّ التّحليل السّرديّ للخطاب، بمراحل جوهريّة وأساسيّة يسميها «غريماس» المسارات السّرديّة (Les parcours narratifs) أوالتّرسيمة السّرديّة (Schéma narratif)، وقد حدّدها في أربع مراحل متعاقبة ومرتّبة ترتيبا منطقيا؛ بحيث تستدعي كلّ واحدة منها الأخرى، ولا يتمّ الانتقال من مرحلة إلى أخرى حتّى يمتلك الفاعل (الذّات) القدرات والمؤهّلات الّتي تمكّنه من إدراك الهدف المنشود، وهذه المراحل هي :

-التّحريك : Manipulation .
-الأهلية (الكفاءة أو القدرة) : Compétence.
-الإنجاز أو الأداء : Performance.
-التّقويم (الجزاء) : Sanction .

١،٤-التّحريك(فعل الفعل): (Manipulation): يعدّ التّحريك المرحلة الأولية –في الخطاطة السّرديّة- السّابقة



عن الفعل، والمتميّز بكونه عملية تواصلية ونشاطا معرفيا يمارسه المرسل على المرسل إليه، قصد إقناعه وتحفيزه لامتلاك موضوع القيمة. يعرّفه «غريماس» (التّحريك)، بأنّه «فعل يمارسه إنسان على إنسان آخر ممارسة تلزمه بتنفيذ برنامج معطى».١٤

يفترض التّحريك أو فعل الفعل وجود نوعين من الفعل:

- فعل إقناعي يخصّ العلاقة التعاقدية الّتي تربط المرسل بالمرسل إليه، بغية امتلاك موضوع القيمة (القيام بالفعل).

-فعل إجرائيّ أو عمليّ يخصّ علاقة الفاعل بفعله، الهدف منها اكتساب قيم موجّهة أو مساعدة ترشده وتقوده إلى فعل الفعل.

في إطار هذه العلاقة (فعل التّحريك) القائمة بين المرسل إليه والفاعل، يتّخذ المحرّك (المرسل)، من أجل التأثير على الفاعل، وتحفيزه والرّفع من معنوياته لأداء المهمّة الموكلة له - أشكالا إقناعية عديدة منها :

-الإغراء و الإغواء والتّرغيب: (Provocation ou séduction): يقوم المرسل- عندئذ- بمحاولة إغراء الفاعل وترغيبه في الموضوع، بإبراز محاسنه إن كان يرغب في الحصول عليه، أو بإبراز مساوئه إن كان يرغب في إبعاده عنه.

-التّحذير أوالتّهديد: (Menance): قد يكون الفعل سلبيا، برفض الفاعل وامتناعه عن أداء البرنامج السّرديّ الموكل إليه، وعندها يتدخّل المرسل ملتجئا إلى تهديده وتحذيره، محاولة منه إقناعه و إرغامه على أداء الفعل وتنفيذه.

-الإطراء: (Flatterie): قد يستعين المرسل بمجموعة من الحيّل لإقناع الفاعل وإرضائه للدخول في تواصل مع الموضوع (موضوع القيمة)، وذلك من خلال إشادته بكفاءته، وثنائه عليه، مصدرا بعض الأحكام الإيجابية من مثل؛ تستطيع أن تفعل كذا ...، أو تمتلك القدرة على فعل كذا ...، وغيرها وكلّها حيل إقناعية قد يلجأ إليها المرسل بغية ممارسة تأثيره على الفاعل .

-التّحدّي: (Défi): على عكس الإطراء، قد يستعين المرسل بحيل إقناعية أخرى، يقلّل فيها من شأن الفاعل وقدراته، وكذا احتقاره وإهانته، للرّفع من معنويّاته، وشحذ هممه، وشحن إرادته، لإجباره على القيام بالبرنامج السّرديّ المقترح وتنفيذه.

٢,٤-الأهلية (الكفاءة أو القدرة):

(La compétence): إنّ عملية بحث الفاعل عن موضوع القيمة، ومحاولة إنجازه وأدائه للبرامج السّردية المقترحة يتطلّب منه امتلاك المؤهّلات اللاّزمة والإمكانات القادرة على إحداث التحوّل في البرنامج السّرديّ وجعل تحقّق الفعل أمرا ممكنا، لذلك « فمن البديهيّ أنّ الذّات [الفاعل] لا يمكن أن تضطلع بإنجاز معيّن إلاّ إذا توفّرت مسبقا على الأهلية الضرورية. فالافتراض المنطقي يشكّل– قبل كلّ اعتبار آخر– أساس مكوّن المسار الحكائيّ الّذي يسبق الإنجاز».١٥

وعلى هذا الأساس تعدّ الأهلية (الكفاءة) شرطا أساسيا وضروريا لتحقيق الإنجاز، والانتقال من حالة الافتراض إلى حالة الوجود (التّحيين).*

تفترض الأهلية (الكفاءة) موضوعا موجّها -أو ما يعرف بموجّهات الفعل– «يتشكّل من مجموعة من التّحديدات السّابقة عن الفعل أي الخصائص الّتي ينبغي للفعل أن يتوفّر عليها قبل أن يصبح حقيقيا، وعندما تصبح الذّات [الفاعل] المؤهّلة متّصلة بالموضوع، فإنّها ستبدو كمالكة لفعل تحييني وكذات سيميائيّة بالقوّة».١٦

وهذه الموجّهات أو المكيّفات (موجّهات الفعل؛ Modalités de faire)، المؤدّية إلى معرفة العلاقات المنتظمة بين الفاعل وفعله ، تتحدّد فيما يلي:

- وجوب الفعل (Devoir – faire).
- إرادة الفعل (Vouloir - faire).
- القدرة على الفعل (Pouvoir - faire).
- معرفة الفعل (Savoir - faire).

تمثّل هذه العناصر (الصّيغ) الأربعة، الشّروط التّأهيلية الموجّهة والضّرورية، التي ينبغي أن يتوفّر عليها الفاعل العمليّ (الإجرائي)، قبل أن يقوم بأداء البرامج السّرديّة المقترحة وحصوله على موضوع القيمة، بمعنى امتلاك الموضوع الموجّه، أي الموضوع الّذي «يشكّل اكتسابه ضرورة لتأسيس كفاءة الفاعل العمليّ من أجل تحويل سرديّ رئيسيّ».١٧

هكذا تتحدّد الأهلية (الكفاءة) باعتبارها المرحلة السّابقة عن الإنجاز (الأداء)، والمؤدّية إلى تحقّق البرامج السّرديّة، من خلال توفّر الفاعل العمليّ على مجموعة من المؤهّلات الموجّهة (موجّهات الفعل)، في أداء البرنامج السّرديّ.

ختاما يمكن القول إنّه «إذا كان العمل [الإنجاز] هو فعل الكينونة. فإنّ الأهلية هي ما يوجد أي كلّ المسبقات



والمفترضات الّتي تجعل العمل [الإنجاز] ممكنا «١٨.

٤,٣-الإنجاز (الأداء):(Performance): يعدّ الإنجاز المرحلة الأساسية والحاسمة، الّتي يتمّ من خلالها تحقّق البرامج السّرديّة، وحدوث التحوّل في الحالات داخل النّصوص السّرديّة سواء أكان ذلك عن طريق الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتّصال أو العكس، إنّه ببساطة فعل إنجازي «صادر من فاعل إجرائي والهادف إلى نقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضع نهائي»١٩.

وينقسم الإنجاز –حسب حالّتي الاتّصال والانفصال– إلى قسمين اثنين:

-إنجاز اتّصالي (Performance conjonctive): يتجلّى في امتلاك الفاعل لموضوع القيمة بعدما كان منفصلا عنه، ويمكن التّمثيل لهذا بالصّيغة الشّكلية الآتية :

ف ت : (ف١) ←——— [(ف١v م) ←——— (ف١^ م)]

-إنجاز انفصالي: (Performance disjonctive): يتمثّل في ذلك الانفصال الحاصل في علاقة الفاعل بموضوع القيمة بعدما كان متّصلا به، ويمكن التّمثيل، أيضا – لهذه العلاقة بالصّيغة الشّكلية الآتية:

ف ت: (ف١) ←——— [(ف١^ م)←———(ف١ v م)]

إنّ مفهوم الإنجاز أو الأداء– كما حدّده «غريماس»– يقابل مفهوم الاختبار الحاسم أو المصيري، كما حدّده «بروب» في مورفولوجية الحكاية، حيث توصّل «غريماس» إلى أنّ كلّ حكاية أو قصّة تتحدّد في ثلاث مراحل أساسية هي كالآتي :٢٠

-الاختبارالتّأهيليّ (التّرشيحيّ): وهو المرحلة الّتي يكتسب فيها الفاعل القدرة أوالكفاءة الّتي تؤهّله لإنجاز وأداء البرامج السّرديّة.

-الاختبار الرّئيسيّ (الحاسم): وهو المرحلة الأساسية الحاسمة الّتي يشتدّ فيها الصّراع بين الفاعل والفاعل المضاد، يتوّج بإصلاح الافتقار الحاصل في البرنامج السّرديّ واختبار مدى نجاح الفاعل من عدمه في تحقيق موضوع القيمة.

-الاختبارالتّمجيديّ (الممجّد): وهو المرحلة الّتي يتمّ فيها مكافأة البطل بالإيجاب إن كان شخصيّة حقيقيّة، وبالسّلب وتسليط العقاب عليه إن كان شخصيّة مزيّفة (بطل مقنّع متقمّص لشخصيّة البطل الحقيقيّ).

من بين هذه الاختبارات الثلاث يتميّز الاختبار الرئيسيّ(الحاسم) بكونه يعدّ أساس الحكاية وصلب موضوعها٢١، ولأنّه يشكّل مرحلة الحسم في الصّراع القائم بين الفاعل وضديده، و»بالمقارنة مع الاختبار التّمجيديّ الّذي يأخذ مسحة معرفية فإنّ الأولين – التّأهيليّ والرئيسيّ – يكتسيان مسحة عمليّة «٢٢.

٤,٤-التّقويم (الجزاء): (Sanction): يعدّ التّقويم نقطة النّهاية في البرنامج السّرديّ، الّتي يتمّ فيها تقييم النّتائج الّتي توصّلت إليها الذّات الفاعلة (البطل الفاعل)، وذلك بالاحتكام إلى البنية التعاقدية المبرمة بينها (الذّات الفاعلة) وبين المرسل، والّتي تمّ الاتّفاق عليها منذ البداية، لذلك نجد التّقويم أو الجزاء يرتبط ارتباطا وثيقا بالتّحريك، لأنّه «لا يمكن أن يدرك إلاّ في علاقته به [التّحريك] ولأنّ التّحريك والجزاء كليهما يتميّز بحضور قويّ ومكثّف للمرسل»٢٣.

في نهاية هذا العرض التفصيلي لمراحل تطوّر البرنامج السّردي ومكوّناته يمكن القول: إنّ الخطاطة السّردية في مجملها يحكمها تلاحم منطقيّ بين جميع عناصر النّصّ السّرديّ ومستوياته المتعدّدة، فالتّحريك باعتباره أصلا للفعل يمهّد للكفاءة ويؤدّي إليها، والأهليّة كفعل تحييني تؤدّي إلى الإنجاز والإنجاز كأداء للفعل يؤدّي في الأخير إلى التّقويم، بمعنى الحكم على الأفعال المنجزة.

كان هذا عرضا لخصوصيات ومكوّنات البرنامج السّرديّ بأطواره المختلفة، والّذي وجدناه يتركّز في مسارين سرديين رئيسيين، يكتسي أولهما بعدا عمليا يخصّ الفاعل وموضوع القيمة وينحصر ضمن مرحلتي الأهلية والإنجاز، أمّا ثانيهما فهو ذو بعد معرفيّ يخصّ المرسل والمرسل إليه، ويتجسّد في مرحلتي التّحريك والتّقويم، ويتميّز هذا البعد (المعرفيّ) في كونه يحتوي البعد العمليّ ويؤطّره.

إلى هنا نكون قد أنهينا دراستنا للبنية السّطحيّة، بمكوّنيها السّرديّ والخطابيّ، والّتي تناولنا فيها تحليل المستوى الظّاهر أو المتجلّي الّذي يبرزه البناء الخارجي للنّصّ السّرديّ مع الوقوف على أبرز الوحدات المكوّنة له ونمط العلاقات المنتظمة بداخله، غير أنّ هذا لا يفي بالغرض ما لم نتقصّى الدّلالات العميقة لتلك العلاقات، بمعنى آخر معاينة البنية العميقة المتحكّمة في البنية السّطحيّة والمولّدة لها، وهذا ما سنقوم بتوضيحه والتّعرّف عليه في الجزء





الثاني من هذه الدراسة.

يبقى أن نشير في ختام هذه الدراسة إلى أن منطلقات التّحليل السّيميائيّ السّرديّ عند «غريماس» تتحدّد عن طريق إدراك أوّلي لمستوى البنية السّطحيّة بمكوّنها السّرديّ القائم على وصف تتابع الحالات والتحوّلات في البرامج السّرديّة، والذي يعد قطب الرحى الذي يتوقف عليه إدراك المستوى الثاني في هذه النظرية وهو مستوى البنية العميقة بأبعادها المنطقيّة والرياضيّة المجرّدة، والذي يسعى إلى الكشف عن الآليّة المنطقيّة المتحكّمة في سلسلة التحوّلات والاختلافات والانزياحات المنتجة للمعنى، أو بمعنى آخر الكشف عن البنية الأولية للدلالة التي تجد تجليها في التركيب العميق انطلاقا من المربّع السّيميائيّ الذي يعد قطب الرحى في النموذج الغريماسي إضافة إلى النموذج العاملي.

- الإحالات:

Barthes (Roland), introduction al'analyse strc-:
.turale des récits, poétique du,seuil,1977,p: 07

وينظر: بارت (رولان)، التّحليل البنيويّ للسّرد، ترجمة حسن بحراوي وآخرَين، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، منشورات اتحادكتّاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢، ص: ٠٩.

Bal (Meik), narratologie, ed klincksiek, paris, .
1977, p :1

عن: روابنية (الطّاهر)، قراءة في التّحليل السّرديّ للخطاب، مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع٠٤، جوان١٩٩٩، ص:٠٧.

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire :
raisonné de la théorie du langage, ha-
chette, paris, 1979, p :. 247

Voir :A.J. (Greimas), du sens2, essais sémio-:
.tiques, ed, seuil, paris,1983, p: 59

*:تضمّ هذه الجماعة مجموعة من الأساتذة والباحثين السّيميائيّين هم في الأصل تلامذة غريماس، حيث قاموا بعرض أعماله وشرحها وتبسيطها، كما أسّسوا مخبرا لتحليل الخطاب بجامعة ليون بفرنسا ومن بينهم: جون كلود جيرو، ولوي بانييه.

Grouped' entrevernes, analyse sémiotique:
,des textes, introduction,théorie
.: pratique,4eme édition,Lyon, 1984, p

*: ينظر: كتاب» طرائق تحليل السّرد الأدبيّ» مجموعة من الؤلّفين، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط١، ١٩٩٢ .

٦: جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: د.يقطين (سعيد)، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٧.

٧: ينظر:بوشفرة (نادية)، مباحث في السّيميائية السّرديّة، الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، ٢٠٠٨، ص: ٤٧.

٨: معجم السرديات: تأليف مجموعة من الباحثين: إشراف محمد القاضي، الناشرون: دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠، ص: ٢٠، ٢١.

٩: بوشفرة (نادية)، مباحث في السّيميائية السّردية، ص:٤٩.

A.-J. (Greimas), sémantique structurale,:
:librairie, Larousse, paris, 1966 p .180

A.J. (Greimas), du sens1, essais sémio-::
.tiques, ed, seuil, paris, 1970, P:192

عن: بوشفرة (نادية) ، مباحث في السّيميائية السّردية، ص: ٤٩.

: بوشفرة (نادية)، مباحث في السّيميائية السّردية، ص:٥١,١٢

لبنان، ١٣: ينظر: كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ترجمة:د.جمال حضري، الدّار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص: ٣٠،

٣١. وينظر: عقّاق (قادة)، السّيميائيّات السّرديّة وتجليّاتها في النّقد العربيّ المغاربيّ المعاصر (نظريّة غريماس نموذجا)، (مخطوط)، دكتوراه دولة في الأدب العربيّ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة سيدي بلعباس،١٩٩٣، ١٩٩٤، ص: ١١٥، ١١٦ .

*: ب س:برنامج سردي، و: وظيفة، ف١: فاعل الفعل، ف٢: فاعل الحالة، : علامة الفصل ٨:علامة الوصل، ٧ : الإنجاز، : الانتقال أوالتحويل، م: موضوع، القيمة

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire :
.raisonné, p : 220

الدّاهي (محمّد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، مجلّة

سيميائيات، ع٠٢، منشورات دار الأديب، : ١٥ وهران، الجزائر، خريف ٢٠٠٦، ص: ٧٥.

*: يرتبط التحيين بالأهلية، ذلك لأنّه يكون سابقا عن الانجاز والأداء ، ويتمثّل في المرحلة الّتي تكون فيها المواضيع مفصولة عن الفاعل، فنقول عنها أنها محينة ولم تدخل مرحلة الانجاز.

١٦: الدّاهي (محمّد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، ص: ٧٥.

١٧: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائيات السرديّة، ص: ٦٠.

١٨: الدّاهي (محمّد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، ص: ٧٥. وينظر:

,(Voir : A.j. (Greimas), j. (Courtes-
. : Dictionnaire Raisonné, p

١٩: عقّاق (قادة) ، السّيميائيات السّردية وتجلياتها في النّقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، ص: ١٣٤.

٢٠: ينظر: بوشفرة (نادية)، مباحث في السّيميائية السّردية، ص: ٦٧، ٦٨. وينظر: عامر (مخلوف)، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية، (بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥ ، ص: ٣٧.

٢١: ينظر: بوشفرة (نادية)، المرجع السّابق، ص: ٦٨.

٢٢:المرجع السابق، والصّفحة السابقة. وينظر: العجيمي (محمّد ناصر)، في الخطاب السّرديّ (نظريّة غريماس)، الدّار العربيّة للكتاب، تونس ، ١٩٩٣، ص: ٥٣.

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire rai-:
.sonné, p320

- مصادر ومراجع البحث:

-المصادر والمراجع العربية والمترجمة:

-بوشفرة(نادية)، مباحث في السّيميائية السّرديّة، الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، ٢٠٠٨.

- معجم السرديات: تأليف مجموعة من الباحثين: إشراف محمد القاضي، الناشرون: دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠.

-عامر (مخلوف)، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية، (بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥.

- العجيمي (محمّد ناصر)، في الخطاب السّرديّ (نظريّة غريماس)، الدّار العربيّة للكتاب، تونس ، ١٩٩٣.

-مفتاح (محمّد)، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص)، المركزالثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥.

- كتاب» طرائق تحليل السّرد الأدبيّ» مجموعة من الؤلّفين، منشورات اتّحادكتّاب المغرب، الرّباط، ط١، ١٩٩٢ .

- جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: د.يقطين (سعيد)، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.

- كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ترجمة:د.جمال حضري، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.

- المصادر والمراجع الأجنبية:

Barthes (Roland), introduction-
à l'analyse strcturale des récits, poétique du récits
.édition du seuil,1977,

Bal (Meik), narratologie, ed klincksiek, paris, .1977

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, .paris, 1979

A.-J. (Greimas), sémantique-
.structurale, librairie, Larousse, paris, 1966

A.J. (Greimas), du sens1, essais sé -
.miotiques, ed, seuil, paris, 1970

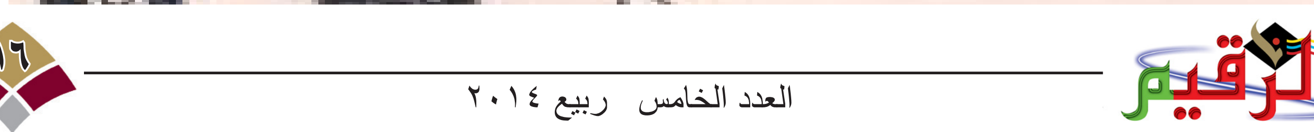
A.J. (Greimas), du sens2, essais-
.sémiotiques, ed, seuil, paris,1983

Groupe d'entrevernes, analyse-
sémiotique
,des textes, introduction,théorie
.pratique,4eme édition,Lyon, 1984

J,(courtès), analyse sémiotique du discours,h-achette,Paris,1990

المجلات والدوريات:

- مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع٠٤، جوان١٩٩٩.
- مجلّة سيميائيات، ع٠٢، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، خريف ٢٠٠٦.
- عقّاق (قادة)، السّيميائيّات السّرديّة وتجليّاتها في النّقد العربيّ المغاربيّ المعاصر (نظريّة غريماس نموذجا)، (مخطوط)، دكتوراه دولة في الأدب العربيّ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة سيدي بلعباس،١٩٩٣، ١٩٩٤.



أنسي الحاج وأبجدية الهاء




د. هاني حجاج

لا تعرفونها. إذا صادفتموها قولوا كلمة
قولوا: فلمّا أشرق عليه وَحْيُها اختفت
إذا صادفتموها اقتلوها!
(من قصيدة حرف الهاء - أنسي الحاج)

إن كانت فيروز هي الأغنية التي تجعل القمر أكبر، فالحاج هو القمر الذي يهدي الرسولة ويلهمها الوحي، عندما كان ذلكٍ زمن الهجرة، عندما كنا ذلك زمنِ الهجير. وكتب الثاني عن الأولى يقول «حارت بها التأويلات. ما يعتبره الواحد قليلاً تراه كثيراً. والعكس ما تراه ثابتاً يراه الأخر انقلاباً. والعكس. » وهو في ظني كتب قصيدة الرسولة (تحفته) لأجل جبروتها الذي لا يعلو صراخه ولا يتشنج.

(وغيرتني/ كزنبقة ارتميت عنه قاعدة عرشك/ أنت الملكة وأنا الفقير / وماذا الملكة تطلب من فقير)

لقد أطلق أنسي الحاج على فيروز لقب (جبّارة) الذي أطلق على أحد أجداد أمها المعلّم بطرس البستاني في القرن التاسع عشر. العلاّمة والعلاّمة. مثله تجمع إلى الترهُّب فنها. وعندما صدمني برسولته التي كتبها في منتصف السبعينيات، جيلنا الزهري، أسطورة الخير والجمال، رأيت في نصه العفوي كيف يكون الكون إن كان الإله أنثى.

يدي يدٌ لكِ ويَدُكِ جامعة.
حَسَرْتِ الظّلّ عن شجرة النَّدَم
فغسل الشتاءُ نَدَمي وَحَرَقه الصّيف.
أنتِ الصغيرة كنُقطة الذهب
تفكّين السّحرِ الأسود
أنتِ السائغةُ اللّيـنـة تشابكتْ يداكِ مع الحُبّ
وكُلّ كلمةٍ تقولينها تتكاثف في مجموع الرّياح.
أنتِ الخفيفةُ كريش النعام لا تقولين تعال،
ولكنْ كُلّما صادَفْتُكِ كُلَّ لحظةٍ أعودُ إليكِ بعد غيابٍ طويل.
أنتِ البسيطةُ تبهرين الحكمة
العالمُ تحت نظركِ سنابل وشَجَرُ ماء
والحياةُ حياةٌ والفضاءُ عربات من الهدايا.

فهو يرى الإلهة مثالية بلا طلبات، وهو يركع لها دون طموح أو رجاء، فهو خرج من محرابها منتشياً يرفع الرأس والقبعة. لم يدر إن كان يرفعها لمومياوات الشعر التقليدي الممدة أم لدهس اللص للنص. أم لذهنية الشعوب المُضمخة بالنفط والدم والأعلام. يتحدى بعشق الرسولة زمان متورم الأنا والخدّين تشتعل عفونته بتطاير الجماجم كالحمائم. الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع.

(وأية تضحية ولم تفعليها. وأكبر تضحياتك أنك أجمل النساء. كيف أعطيك فلا يغرق عطائي في عطائك. وماذا أعطيك يا صمت تفجر العطاء؟)

لقد أعادت جريدة أخبار الأدب نشر القصيدة مع لوحة كبيرة لفيروز في عدد خاص عنها. في الأدبيات يسلّم قيادة للرسولة متحدياً السلفية الفكرية فلا يصادر حقيقة باسم حقيقة أخرى، أو يستجيب بتكريس فكرة المنع والتحريم. فلا وجود لحقيقة مفردة في عالم الفكر، وكانت جريمة أفلاطون أن طرد الشعراء من يوتوبياه الفاضلة لأنه كما قال أحد الأدباء المعاصرين ممن طالتهم يد التكفير: «مشكلة أفلاطون أنه جعل من الحقيقة الفلسفية: معياراً للحكم على الشعر فطرد الشعراء من جمهوريته» لأنه ضيّق من معنى الحقيقة ومن تجلّياتها المختلفة. هذا هو الفكر النائم على حد قول (نيتشه)، أن يكتفي باختزال الرب في متجبر ذكر، والفلسفة في عدل ونقاء، والاستمرار في خدر اليقين، ونعاس المسلمات.

(ما أقل حبي يظنونه كالسيل ولكني عرفت أن صوته أكبر من صمته. ما أهديتك شيئا إلا أهتدي بك. كم أفهم الآن شهوة الماءة أن تذوب في المحيط، شهوة الملوك أن يملك أشد، شهوة الغارق أن يغرق أعمق، وكم أفهم حسرة الظل أنه لا يقدر أن يصير أكثر ظلاً!)

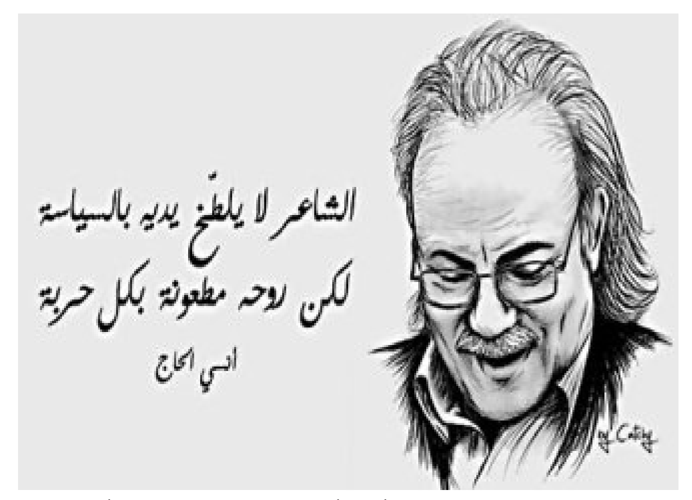
كلماته فيها مشتركات كثيرة بين الشعر والصوفية، علاوة على ما يعتني به فن القصيدة، والصوفية المثلى من الاهتمام بتقديس روح الله في الموجودات، المرصود منها والظاهر، إنهما من مصادر الإعجاز الذي تحفل به الأدبيات الشعرية، تماماً كما تراها في المرويات الشعرية، وربما لم تخل فترة كتب فيها من استدعاء الموروث الصوفي في بناء القصيدة، أو الإتكاء على الروح المقدسة في استلهام الجو العام للنص. ولأن النظر لقصائد أنسي الحاج كاملة ينحاز إلى البحث في(الثيمات). منذ البداية يحيلنا عنوان قصيدته (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) إلى أجواء صوفية ترتبط بالذوبان في الوجود وتحلل الروح واندياح أثقال الصوفية المسيحية للبحث عن فضاءات جديدة للتحليق والرفرفة مع الأنثى المقدسة والألغاز المطوية لمريم المجدلية.

«أيُّها الرّبُّ إحفظْ حبيبتي أيُّها الرّبُّ الذي قال لامرأة: يا أمّي احفظ حبيبتي أيُّها الرّبُّ إلهُ جنودِ الأحلام إحفظْ يا ربُّ حبيبتي مَهِّدْ أمامها تَعَهَّدْ أيّامها مَوِّجْ حقولها بعُشب الخيال اجعل لها كُلَّ ليلة ليلةَ عيدِ الغد أيُّها الرّبُّ إلهُ المُتواعدين على اللّقاء وراء جسر الحُرّاس أيُّها الرّبُّ إلهُ الخواتم والعُقود والتنهّدات يلتمسون منك طعامهم وألتمسُ منك لحبيبتي البَرَكة يلتمسون منكَ لديارهم وما من ديار غير حبيبتي شاطئي أطراف بَحْرها وبحرُها أمان يذهب الناس إلى أعمالهم ومن حبّها أذهَبُ إليك هي تعمل فتجري أنهارك في قِفاري هي تنظر فأراك هي تعمل فأتأمّل في معجزاتك تنتهي لهم الأرض عند أعمدة البحر وتنتهي لي بحدود قدميها. يا حبيبتي»

غير أن صوفية الحاج الجديدة لا تبحث عن كرامات، ولا تفتش عن معجزة، وإنما تعثر على مناطق مختلفة، ورؤى معلومة، وهو ما قد يكشفه تجنب الصدام المباشر، ويلجأ







للرهافة والتواضع (يا امرأة الأصل والبيّنات. ماذا أعطيك؟ تلوحينني بالضوء وتذرينني في الطيبة. تشمسينني في الحقول العالية. وتجعلينني تينا وعنبا لتفرح بي العصافير) يتماهى مع الطبيعة لتحرره من سجن البحث عن الكلام فتحلى بالصمت الجميل. وإذا كان للصمت عند الصوفيين هالة كبيرة فهو في الشعر له حضور مذهل يتحد بالبياض على الصفحة بينما الكتابة سوداء. للربط – مجبرين- بين معاني التصوف، وما نلمحه من أساليب النص الشكلية.

«أقسِمُ أنْ أكون لُعبتِكِ ومغلوبكِ أقسِمُ أنْ أحاول استحقاق نجمتكِ على كتفي أقسِمُ أنْ أسمع نداء عينيكِ فأعصي حكمة شفتيكِ أقسِمُ أن أنسى قصائدي لأحفظكِ أقسِمُ أن أركض وراء حبّي وأقسم أنّه سيظلّ يسبقني أقسِمُ أن أنطفىء لسعادتكِ كنجوم النهار أقسِمُ أنْ أسْكن دموعي في يدكِ أقسِمُ أن أكون المسافة بين كلمتَي أحبِّكِ أحبّكِ أقسِمُ أن أرميَ جسدي إلى الأبد لأسودِ ضجركِ أقسِمُ أنْ أكون بابَ سجنِكِ المفتوح على الوفاء بوعود الليل أقسِمُ أنْ تكون غرفةَ انتظاريَ الغَيْرة ودخوليَ الطاعةَ وإقامتي الذوبان أقسِمُ أنْ أكونَ فريسة ظلك أقسِمُ أنْ أظلّ أشتهي أنْ أكون كتاباً مفتوحاً على ركبتيكِ أقسِمُ أنْ أكون انقسام العالم بينكِ وبينِكِ لأكون وَحْدَتَه فيكِ أقسِمُ أنْ أناديَكِ فتلتفت السعادة أقسِمُ أنْ أحمل بلاديَ في حُبّكِ وأنْ أحمل العالم في بلادي أقسِمُ أنْ أحبِّكِ دون أن أعرف كم أحبّكِ أقسِمُ أن أمشي إلى جانبي وأقاسمكِ هذا الصديقَ الوحيد أقسِمُ أنْ يطير عمري كالنّحل من قفير صوتكِ أقسِمُ أن أنزل من برق شَعْركِ مطراً على السهول أقسِمُ كلّما عثرتُ على قلبي بينَ السّطور أن أهتف: وَجَدْتُكِ! وَجَدْتُكِ! أقسِمُ أن أنحني من قمم آسيا لأعبدكِ كثيراً».

يبرز هذا بشكل واضح في تعبير له في مقال كتبه ذات مرة يقول : هو غناء السرّ، غناء يوحي ولا يلج. فرّار كالخيال، هو اللحن وظلاله، الشعر وخياله، والصوت وأوفياؤه. خمائل وجداول، غناء مفتوحة. عيناه على داخله كحالم يقرأ نومه، ومفتوحتان على الخارج كعيني غزال يطارده صيّاد. العنوان هو السرية، الزمن لك يغير شيئا، تأثيرات الحياة لم تبلبل سرّيتها بل وسّختها وشذّبت زوائدها وضاعفت صلابتها. سرّيتها سليقة. لا أحد يعرف حقائق هذه الشخصية معرفة كاملة. سرّ يهوى غموضه، وليس في هذه السرّيةِ ذرّة من الاصطناع. سّرية مخلوقة، تنسج ستائرها طبيعياً كما تنسج الأم أمومتها.

أزهَرَتْ فجأة شمسُها.
شهرزاد!
كِتاب يصيح.
(فكُّرت السلطان مات)
على الأرض وَطَن
غادَرَ الأرض
علِى رائحة ضعيفة
يَطمُّ وجه وَلَدِه
من نَدَم
بريء
حنون
أبديّ

.لقد سأل (بوشكين) قارئه: هل سمعت في الغابة الكثيفة مطرب الحب يغني حزنه، هل صادفته في الغابة العظيمة؟ هل رأيته يبتسم؟ أشاهدت دموعه، نظراته الحنونة التي أثخنها الألم؟ هل تأوهت تحت مداعبات الصوت؟ صوت شاعر الحب الذي يغني حزنه؟ وحين صادفته في الغابة، هل رأيته عينيه ونظرتهما اليائسة ؟ هل أرسلت عندئذ تنهداتك؟ وبدورنا نحاول استلام كبير شعراء روسيا فنسأل: هل صادفت شاعر الأصوات في الغابة الصاخبة؟ هل رأيت معه النجوم والسلام ؟

المعنى في يد أنسي الحاج أغلب رحلته. أما المراد فدائماً خلفه، عدد خطواته مساو لخطوات شاعرنا. يرى ما يراه ويراقب كل حركة بسن قلمه الحبر حتى عينيه وهي تبرق زهواً للعثور على تعبير جديد. تأمل هذه المنتخبات المتداخلة المتكاملة من شعره:

«غيوم غيوم، يا غيوم يا صُعداء الحالمين وراء النوافذ



غيوم، يا غيوم علّميني فرَحَ الزوال! هل يحِبّ الرجلِ ليبكي أم ليفرح، وهل يعانق لينتهي أم ليبدأ؟ لا أسأل لأجاب، بل لأصرخ في سجون المعرفة. ليس للإنسان أن ينفرج بدون غيوم ولا أن يظفر بدون جزْية. لا أعرف من قسَّم هذه الأقدار، ومع هذا فإن قَدَري أن ألعب ضدّها. هلمّــي يا ليّنتي وقاسيتي، يا وجهَ وجوه المرأة الواحدة، يا خرافة هذياني، يا سلطانة الخيال وفريستَه، يا مسابقةَ الشعور والعدد، هلمّي إلى الثواني المختلجة نسرِق ما ليس لأحد سوانا. وهْمُكِ أطيبُ من الحياة وسرابُكِ أقوى من الموتِ. اسألني يا الله ماذا تريد أن تعرف؟ أنا أقول لك: كلُّ اللعنات تغسلها أعجوبة اللقاء! وجمْرُ عينيكِ يا حبيبتي يُعانق شياطيني. تُنزلينني إلى ما وراء الماء وتصعدينني أعلى من الحريّة. أغمض عليكِ عمري وقمري فلا تخونني أحلام ، يا نبعَ الغابات الداخليّة يا نعجة ذئبي الكاسرة مَن يخاف على الحياة وملاكُ الرغبةِ ساهرٌ يَضحك؟ لا يولد كلٍّ يوم أحدٌ في العالم لا يولد غيرُ عيونٍ تفتِنُ العيون! نظرةٌ واحدة نظرة وعيناكِ الحاملتان سلامَ الخطيئة تمحوان ذاكرة الخوف وتُسيّجان سهولة الحصول بزوبعة السهولة! أيّتها الغلافُ الحليبيُّ للقوّة يا ظاهرَ البحر وخَفيّ القمر يا طمأنينةَ الغَرَق يا تعادُلَ حلمي وحركاتِكِ وخيبتي وادهاشكِ يا فوحَ الجذورِ الممسكة بزمام الأرض، أيّتها الصغيرةُ المحمَّلةُ عبءَ التعويضِ عن الموت، عن الحياة وعن الموت، أيّتها المحجَّبة بعُريها، أيّتها الملتبسةُ مع عطرِها أيّتها الملتبسُ عطرُها مع ضالّتي أيّتها الملتبسةُ مع ظلّها أيّتها الملتبسُ ظلَّها مع جسدي أيّتها الملتبسةُ مع شَعرها أيّتها الملتبسُ شَعرُها مع أجنحتي أيّتها الملتبسةُ مع مجونها أيّتها الملتبسُ مجونُها مع حريّتي أيّتها الملتبسةُ مع عذوبتها أيّتها الملتبسةُ عذوبتُها مع شراهتي أيّتها الملتبسةُ مع صوتها أيّتها الملتبسُ صوتُها مع نومي أيّتها الملتبسةُ مع ثوبها أيّتها الملتبسُ ثوبُها مع حنيني أيّتها الملتبسةُ مع مرحها أيّتها الملتبسُ مرحُها مع حَسَدي أيّتها الملتبسةُ مع فخذيها أيّتها الملتبسة فخذاها مع تجدّدي أيّتها الملتبسة مع صمتها أيّتها الملتبسُ صمتُها مع انتظاري أيّتها الملتبسةُ مع صبرها أيّتها الملتبسُ صبرُها مع بلادي أيّتها الملتبسةُ مع أشكالها أيّتها الملتبسةُ أشكالُها مع روحي أيّتها الملتبسةُ مع نصف عُريها أيّتها الملتبسُ نصفُ عريها مع أملي مع أمل دوام الحُمّى، أيّتها التي



أَغمضُ عليها إرادتي واستسلامي لمْ تقولي إننا غريبان لأنكِ تعرفين كم لنا توائم في كلّ من يذهب وراء عينيه... وأخافكِ! كيف لرجلٍ أنٍ يعشق مُخيفه؟ من يدفع بالدافئ إلى الصقيع وبالمستَظلّ إلى الهاجرة؟ من يقذف بالصغير إلى الخارج ويحرم الرضيع التهامَ أمّه؟ ولِمَ يحلُّ وقتُ السوء ولِمَ يُنهَش الصدر؟ ليس للإنسان أن ينفرج بدون غيوم ولا أن يظفر بدون جزية، فليكن للقَدَر حكمته، ستكون لي حكمتي وليكن للقَدَر قضاؤه، ستكون لي رحمتي. لم يخلّصنا يا حبيبتي إلاّ الجنون شبَكتُكِ ألْهَتني عن الحياة ولهوُكِ حماني، قيودُ يديكِ طوّقتْ قلبي بالغناء وجمرُ عينيكِ عانق شياطيني. لنفسي لونُ عيونٍ قتلي الذات المدمَّرين وراءَ باب ما ابتسامةٍ ما. خيانةً دوماً، خيانةٌ لا تُطاق أفدحُ من أيِّ فقْد، خيانةٌ تسلبكَ عمرك تسلبكَ أمَّك وأباك تسلبكَ أرضكَ وسماءكَ، خيانةٌ يا إلهي أكبرُ من حضنك، ولا أحد يستطيع شيئاً! لا أحد يستطيع شيئاً! في وقت من الأوقات لم يكن أحد. كان الهواءُ يتنفّس




من الأغصان والماء يترك الدنيا وراءه. كانت الأصوات والأشكال أركاناً للحلم، ولم يكن أحد. لم يكن أحد إلاّ وله أجنحة. وما كان لزومٌ للتخفي ولا للحبِّ ولا للقتل. كان الجميعُ ولم يكن أحد. أحدٌ لم يكن كاسراً. كانت الأمُّ فوق الجميع وكان الولد بأجنحته. وصاعقاً أعلن الألمُ المميت أنه هنا، في الداخل الليّن، ولم يكن يراه أحد. وانبرى يَبْري ثم يَهيل التراب على الوجه على العينين على الغمامة التميمة. ولم يبقَ مِن تلك الكروم إلاّ ذكرى أستعيدُها أو تستعيدُني، تارةً أقتُلُ وطوراً أقتَل والشرُّ إمّا في ظهري وإما في قلبي!... رفعتُ قبضتي في وجه السماء لعنتُ وجدّفت ولكنْ قلْ لي كيف أنتهي من جحيم السماء بين ضلوعي!؟ لم يُخلّصنا يا حبيبتي إلاّ الجنون حين طفرنا إلى الضياع النضير والتقينا ظلالنا فأضاءتنا عتماتُنا وصارت أحضانُنا موجاً للرياح. الشاعر هو المتوحّش ليحمي طفولتنا الملحّن هو الأصمّ لكي يُسمِع المصوّر هو الأعمى لكي يُري الراقص هو المتجمّد لكي نطير. لا يَحضر إلاّ ما يغيب ولا يغيبُ إلاّ ما يُحضِر. فلأغبْ في شرود المساء فلتبتلعني هاويةُ عينيّ!... أيُّ صلاةٍ تُنجّي؟ كلُّ صلاةٍ تُنَجّي! والرغبة صلاةُ دم الروح الرغبةِ وجه الله فوق مجهولَين ونداءُ المجهول أنَ يُعطى ويظـلّ مجهولاً. الرغبةُ نداءُ الفريسةِ للفريسةِ نداءُ الصيّاد للصيّاد نداءُ الجلاّد للجلاّد الرغبةُ صلاةُ دم الروح فَرَسُها الفرسُ المجنّحة وجناحاها جناحا خلاصٍ في قبضة اليد. غيومُ، يا غيوم رسمتُ فوق الفراغ قوسَ غمامي قوسَ غمامنا أيّها الحبّ قوسَ غمام المعجزة اليوميّة. غيوم، يا غيوم يا هودجَ الأرواح جسدي يمشي وراءكِ، يمشي أمامكِ، يتوارى فيكِ. غيومٍ، يا غيوم باركي الملعونَ السائرَ حتّى النهاية باركيني علّميني فَرَحَ الزوال...»

لقد سرق وقتَ القصيدة وامتلكه قبل أن يكتبها ، فحتى هي لا تعرف كم يمضي من الوقت حتى تتم. في شتاء الجدب هاهو ذا يحصد أفكاره ليدونها ويزرع بها خميرة خواطرة وبعد هطول إرهاصاته يقترب بإحساسه من فنّيات اللحظة وتفاصيلها اليومية، يكتب المشهد بشعرية. يحكي عن لرابط بين الفضاء والآخر. وما يتجول في الفراغ. نصوصه تحب التأمل والرغبة في الخروج عن التقليد. للوصول للذات والآخر والطبيعة، يعتمد الصورة الحداثية، لذلك لابد أن يمحو ما لا يناسبه ليمنح لموهبته الحفاوة. فازت وحدة الرجل والمرأة في أبياته بلقب قران. ما إن يقررا الهجرة من عزلتيهما الوجوديتين ليتبادلا هذه العزلة في شراكة متوّجة بعقد تباركه مشيئة الدين (على حد قول الكاتب إبراهيم الكوني) فالقرن لم يوجد إلا ليزدوج. كما لك يزدوج في كلمة الطبيعة إلا ليتّحد، لأن الحضور في الوجود بهوية أحدية مبدأ في ناموس الطبيعة مرفوض لسبب بسيط وهو أن الأحدية هوية حكر على رب الوجود وحده لا شريك له. أما بقية الكائنات في حلبة الوجود فهي أقران أو (قرون) قدرهم أن يلتئموا في قران تلبية لنداء الطبيعة وتنفيذاً للمشيئة التي خلقتهم أبناء طبيعة وليسوا أرباباً! كتب ورقة زيتون وسط لهيب النار المستعرة في سوريا، أطلق في مقاله (إلى الخائفين)، استغاثة سلام في أقوى الانقسام، لكن (أنسي الحاج) صدمه قراءه من المثقفين الذين لا يرون إلا أن ينحاز الكاتب بمع أو ضد، فإذا معهم، صفقوا وازدادوا يقينا، وإذا ضدهم، لعنوه !

من ليس معي هو ضدّي
ومن كان معي هو يُزعجني
أنا وحيد

فما كان منه إلا أن أردفه بمقال عنونه (اعتذار إلى المنحازين) قال في مقدمته (أفهم التعطّش إلى الكتابة المنحازة، فهي تفرّج، ولا سيما في ما يتعلّق بسوريا، فما أكثر المتحايلين هنا ومتجنبي تسميةِ الأشياء بأسمائها، لا خوفاً من الاغتيال فحسب بل تحاشياً لإغضاب القارئ، والقارئ السوري، لمَن يعرف، غالٍ جدًّا على القلب. أفهم التعطّش إلى الصراحة، إلى الانحيازِ والحسم، وأفهم الانزعاج من التبشير الأخلاقي الذي غالباً ما يبعث على المللِ إنْ لم نقل على استهبال الكاتب. أنا أيضاً عندما أقرأ، أتعطّش إلى ما يَشْرح صدري ولا أطيق الدوّارين والدراويش. قد أكون منهم أحياناً ولكن هذا لا يتناقض وكوني لا أطيقهم، لأنّي لا أطيق نفسي حين أتشاطر، مستسلماً لمستلزمات الإقامة في ظلال أنظمتنا «الديموقراطيّة» ومجتمعاتنا الطيّبة المتعصّبة.) أنسي الحاج لم يجد أي صلة قرب بينه وبين الأنظمة العربية التي توجّج الثورة السورية، على العكس من ذلك : **(كون هذه الأنظمة بالذات هي التي تؤجّج يقلقني على مصير سوريا أشدّ القلق، ومهما حاولتُ التجرّد أراني أشتبه في دوافع ذلك التأجيج وأرتابُ في ما يُراد لأقطارنا بعد سقوط طغاتها: ديموقراطيّة السَلَفيّة؟ ديموقراطيّة الفوضى والمذهبيّة؟ فيضانُ التفتّت العرقي والطائفيّ والقَبَليّ؟ أم انقراضٌ بفعلِ حروبٍ أهليِّة إباديِّة**




وانفصالاتٍ تولِّدُ انفصالات؟)
ولٍا أنحاز لأنّي أتّسع للمختلفين ما دمتُ أحبّ الإنسان في كل منهم.
لا أنحاز لأنّي لا أملك الحقيقة ولا أحبّ مَن يمتلك الحقيقة.
أنحازُ إلى الأطفالِ والبسطاء والضعفاء.
أنحاز إلى العُزَّل والمخطوفين.
أنحاز ضدّ قَتَلَة الدم البارد والدم الساخن والدم الفاتر.
أنحاز ضدّ مصادر الخوف أينما كانت.

كتب الأستاذ زياد منى تعليقاً على مقاله (إلى الخائفين): (أننا بآراءٍ كهذه «نجلد أنفسنا» و«تاريخنا لا يُختصر في جملةٍ شاعريّة وناقصة المعنى. تاريخنا يكتبه حاضرنا». ثم يذكر أمثلة عن عراقة العرب في التسامح والتعايش وعن تعصّب الصهيونيّة ودمويّة مسيحيّي الغرب ضدّ المختلفين عنهم ولو كانوا يدينون بدينهم نفسه، ويختم أنّ «التاريخ ليس من اختصاص الأدب، وهو في الوقت نفسه ليس وصيًّا عليه) ينطبق الأمر في شكل العام على دعة (المنهج المادي في التاريخ) الذين عود أصولهم العربية إلى شبلي شميل ثم تناسلوا في أجيال متعددة الألوان. تختلف وتأتلف. ضمت في ثناياها لويس عوض ومحمد مندور وحسين مروة والسوري ياسين الحافظ والبناني مهدى عامل وعبد الله العروي الذي اختار ماركسيته الذاتيةٍ. كما انتهى أبو زيد إلى المنفى واحترق طه حسين مراراً في السبعينات، وقتل مهدي عامل!

وسأظلّ أردّد أخبارها. فهي نبوءتي وأنا نبيّها
ومثل كلّ نبيّ أكرّر
لا تعرفونها ولن
ولا تصدّقوا: إذا صادفتموها لن تقتلوها
لأنّها امرأتي ولأنني أبغضكم
ولأنّي سأموت سأموت ولم أبلغ في بُستانها حصادي
ولست قانعاً برزقي
وأكرّر: إذا صادفتموها أرسلوها إليّ
وأكرّر: احفظي صراخي

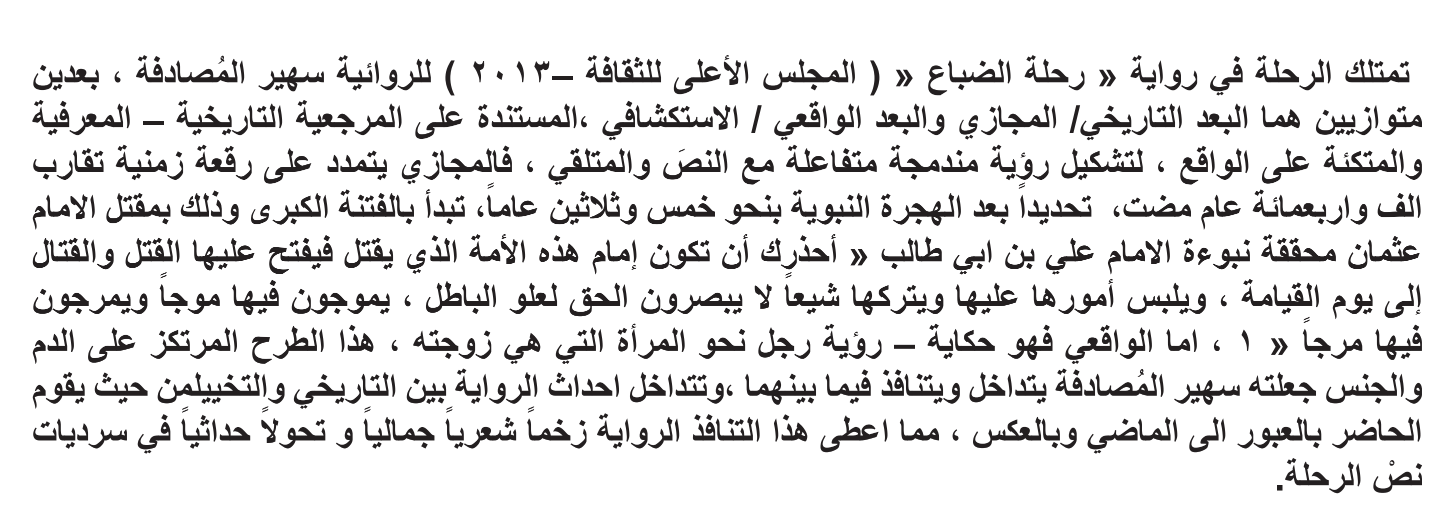
لذا كانت كلماته بدفء الشمس على الذراع وأنفاس الأرض ضوءها لم يعد معتما بالزجاج الغامق. تعبيراته فراشة برتقالية اللون في سلة من ورود المعاني. تذعن البتلات لدفعاتها المثابرة، فتنحني بنعومة ودلال لتغلق خلقتا الأبواب، وتتفتح ذهبية متشعبة.

وأكرّر: في اسم حبيبتي حرف الهاء ، فمَن رآها ليقل لها لم أعد أذكر من الأبجدية غير الهاء
وليقتلها إذا، إذا، إذا ضحكتْ !



تحولات حداثية السرد في المتخيل التراثي




تمتلك الرحلة في رواية « رحلة الضباع « (المجلس الأعلى للثقافة –٢٠١٣) للروائية سهير المُصادفة ، بعدين متوازيين هما البعد التاريخي/ المجازي والبعد الواقعي / الاستكشافي ،المستندة على المرجعية التاريخية – المعرفية والمتكئة على الواقع ، لتشكيل رؤية مندمجة متفاعلة مع النصَ والمتلقي ، فالمجازي يتمدد على رقعة زمنية تقارب الف واربعمائة عام مضت، تحديداً بعد الهجرة النبوية بنحو خمس وثلاثين عاماً، تبدأ بالفتنة الكبرى وذلك بمقتل الامام عثمان محققة نبوءة الامام علي بن ابي طالب « أحذرك أن تكون إمام هذه الأمة الذي يقتل فيفتح عليها القتل والقتال إلى يوم القيامة ، ويلبس أمورها عليها ويتركها شيعاً لا يبصرون الحق لعلو الباطل ، يموجون فيها موجاً ويمرجون فيها مرجاً « ١ ، اما الواقعي فهو حكاية – رؤية رجل نحو المرأة التي هي زوجته ، هذا الطرح المرتكز على الدم والجنس جعلته سهير المُصادفة يتداخل ويتنافذ فيما بينهما ،وتتداخل احداث الرواية بين التاريخي والتخييلمن حيث يقوم الحاضر بالعبور الى الماضي وبالعكس ، مما اعطى هذا التنافذ الرواية زخماً شعرياً جمالياً و تحولاً حداثياً في سرديات نصْ الرحلة.



واذا علمنا ان الرحلة مشتقة من الارتحال وهي تعني الانتقال من مكان لآخر ، لتحقيق هدف معين ، مادياً كان ذلك او معنوياً ، فان دافع رحلة الضباع كان لسبيء النساء بغرض استغلال اجسادهن والتمتع بها ، والسيطرة عليها « - آهٍ ، لو كنتِ تعرَفتِ إلى سيد هذه الدار منذ ايام وهو يزعق مثل ديك الفجر في أهله بأنه ذاهب الى نصرَّة الله والحق ، والمصيبة أن جميع أهله وجميع الناس يعرفون جيداً إلام هو ذاهب .. لاشيء سوى جمع الغنائم والاستيلاء على المزارع وأسر الجواري –ص ١١٦ /١١٧ الرواية» ، وذلك لايتحقق الا بالقتل وسفك الدم فرحلة الضباع ماهي الا عبارة عن رحلة العربي في التوغل في الدم العربي واهانة واضطهاد وقمع المرأة عبر القرون ، فالاستعارة للضباع استمدتها سهير المُصادفة من قتل الواحد للآخر ومن الرؤية الدونية للمرأة « وكانوا هم مثل قطيع من الضِباع أثناء رحلته ما إن يسقط أحدهم حتى يأكلوه ثم يواصلوا العدو خلف الأنجم –ص ١٦٦ الرواية .

وفي رحلة الضباع نعثر على رحلات اضافية ، فهنالك رحلة « السوداء بنت الرومي » في الرواية – الحكاية تبدأ منذ البداية ، في السفر في دروب المسلمين ، حاملة معها مئزرا وحيدا ونبوءة سوداء فوق اكتافها، وروحاً قلقة ملتاعة ، وحبا بالاستكشاف :

-كان عليَ أن اخترق قلب الصحراء لأصل الى الربذة وفيد والثعلبية والأساود وذي قار ومنها الى الكوفة ، سأسير في الدرب نفسه الذي سيختاره بعدي أبن الإمام ٢،ص١٠١ الرواية .

كذلك « نرمين » تبدأ رحلتها حين مغادرتها للشقة وهي مطلقة ، نحو التغيير، نحو انعطافة جديدة ، حاملة معها ذاتها فقط ، وحباً بالاستكشاف والحرية :

-ما زال عليكِ قطعُ اميال من الألم المرير واذا ما أردتِ اختصارها ياسيدتي فكوني شجاعةَ ، ص ٢٣٢ الرواية .

لقد قامت الروائية بالاشتغال على تقنية رواية داخل الرواية ، كما في حكايات الف ليلة وليلة حيث تشتغل حكاية داخل حكاية ، محكي داخل محكي ، زمن الحكايات متداخل متشابك لايشعرك باختلافه حتى لو كان هنالك اختلاف فيه .

تتكون الرواية من سبعة فصول ، كل فصل مسبق بهامش عن وصف طبائع الضباع مستمد من كتاب الجاحظ «الحيوان «بدونِ عنوان ثانوي ، حيث يصبح الهامش هنا جزءاً اساسياً من المتن ، واضاءة له ، موضحاً اقتران صفات الرجال بالضباع ، بعكس رواية « لَهْو الأبالسة» وضعت عنوان ثانوي على كل الفصول العشرة اسمته « سمكة الجيتار » والهامش مستقل تماماً عن المتن ، ولايمت له بصلة ، وكانت رواية واحدة ، اما في « رحلة الضباع » فقد وضعت الروائية العنوان الرئيس مرتين ، مرة على كل الرواية حتى قبل الاهداء والمرجعية (طه حسين وفتنته الكبرى- الاصفهاني وأغانيه – الجاحظ




وحيوانه - الجبرتي – المقريزي) ، ومرة اخرى وضعته داخل الفصل الرابع ابتداءً من صفحة ٩٩ حتى صفحة ١٩١، هذه القصدية في كتابة عنوان الرواية هكذا ، تدلل على ان رحلة الضباع لم تنته لا في تراثنا و لا في زمننا المعاصر رغم الامل الذي سربته الينا في نهاية الفصل السابع .

تبدأ الرواية ومنذ السطر الاول بداية استفزازية مبطنة بهلوسات الزوج المدعو «جمال ابراهيم»/ الراوي ونظرته الذكورية المتخلفة والمحقرة لزوجته بشكل خاص والى النساء بشكل عام–إن البطل «جمال ابراهيم» قد رسمته الروائية كنموذج حي للرجل الشرقي بكل أفكاره واوصافه وتصرفاته –» قررتُ منذ عام تقريباً أن أرمي يمين الطلاق على هذه الحيوانة الصغيرة – ص ٩ الرواية « ، وعلينا قبل أن نتوغل في الرواية أن نتعرف على هذه الشخصية المركزية والمحورية من خلال لسانها والتي هي» جمال ابراهيم «/ الراوي ،صحافي يعمل مصححاً لغوياً في جريدة « أندلسية» ، عديم الموهبة ، محدود التفكير، ضيق الأفق ، كتبه التي في مكتبته لم يقرأها ، بل موضوعة في المكتبة كديكور،تجاوز الخمسين من عمره ، جعلته سهير المُصادفة يصف نفسه بخبث لكي تكشف باطنه امام المتلقي في تجسيده صورة الضبع او المثقف المزيف :

_في الحقيقة لم أخلق لأكون صحفياً فأنا كسول للغاية ومخي لا يبدع أي شيء جديد وهناك عطب ما في مشاعري ، ص ١٥ الرواية .

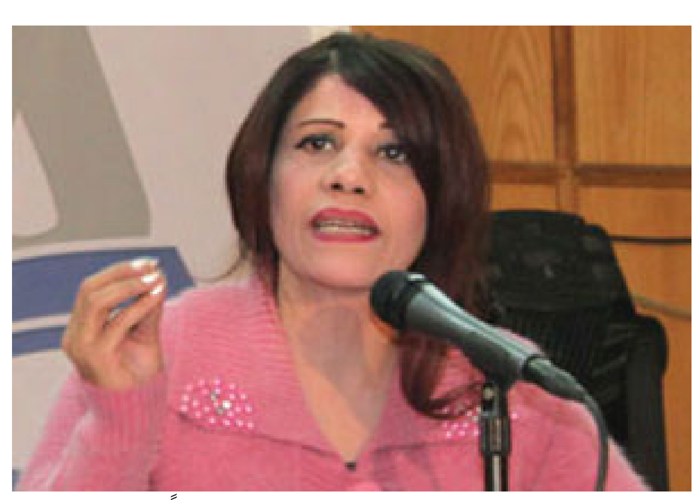
-أتأمل بازدراء عضوها التناسلي بعد الانتهاء منه ، ص ٤٦ الرواية .

-لا أريد الآن إلا أن أستسلم تماماً لهذه النفس الخربة التي امتلكها ، ص ٧٩ الرواية .

-يبدو أنني لم أقرأ شيئاً من الكتب التي أقتنيها على الاطلاق ، ص ١٩٦ الرواية .

يقع « جمال ابراهيم « فريسة للشك والارتياب في « نرمين « ، وتجتاحه وساوس وافكار غير سوية البتة ، ومما يزيد شكه وارتيابه بها ، هو استدراجه الى الفراش كل ليلة باستماتة من قبلها :

-هل تخونني هذه الحشرة ؟ ماذا وراء تلك العاقر التي جعلتني طوال سنوات أعتقد أنها تحبني حتى العبادة ولا أفكر إلا في مصيرها بعد أن اهجرها .. هل ستنتحر مثلاً ؟ هل ستمرض بالسرطان من جراء الحسرة وتموت ؟ هل



ستدفن نفسها في حجرة ما حتى تجن تماماً ؟ ، ص ١٠ الرواية .

ثم يتفجر الموقف عند عثوره على قصاصات ورقية في سلة المهملات بخط يدها ، فيلتقطها ويعيد ترتيبها بعد أن يقوم بكويها ورصها ولصقها بشريط اللاصق الشفاف ، وهو يظن انها خطاب الى عشيق ما ، ولكن ياهول المفاجأة له ، حين يتبين انها فقرات من حكاية جارية عربية مسافرة في الصحراء ، تغتصب من قبل إمرىء ما من دبرها –كم من الدلالات التأويلية في هذا الفعل الجنسي الشاذ ، حينما تغتصب المرأة من دبرها وليس من فرجها ، فالدبر لخروج الاوساخ بينما الفرج لانبعاث الحياة ، ففي هكذا ظاهرة نعثر على العقلية السادية ، المأزومة ، المشوهة- ، وهنا في هذه اللحظة ينهار تحت وطأة المتركمات السوسيولوجية - التاريخية الذكورية المرتكزة على المركزية القضيبيَة٣ في العقلية العربية، والموروث الثقافي الجنسي الاصولي، حينما يظن ان زوجته « نرمين « هي المؤلفة ، فالمرأة الكاتبة اشد خطورة واعمق خطيئة من المرأة العاهرة في نظر مؤسسة الفحولة التخييلية، وليس من الممكن ان تكون المرأة مبدعة موهوبة ، وهي منقبة محجوزة مهجورة :

« هل تنقل هذه الحشرة طوال فترة غيابي عن البيت أوراقاً من مخطوطات النثر العربي الممتلئة بكل الموبقات والممنوعة من التداول في المكتبات العربية – والتي حرصتُ على اقتنائها بصعوبة – ثم تمزقها بعد نقلها ؟ من أين جاءت الفاجرة بتلك الكلمات ؟ ظللت أؤخر عودتي ولقائي بها ، وظللت أقترح كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ولكنني لم يرد بخاطري أبداً أنها هي المؤلفة ، ص ٣١ الرواية « .

عندئذ تتلبس جمال ابراهيم / الراوي حالة معرفة واكتشاف

ماتفعله زوجته في الشقة اثناء غيابه ، عليه يقوم بنصب كاميرات مراقبة في الشقة ليخترق افعالها ويطلع عليها ، ولو كان باستطاعته لقام باختراق افكارها والاطلاع عليها ، ولكنه لايشاهدها الا وهي تكتبِ ثم تكتب ، فالكتابة في هكذا حالة تصبح فضاءً لامحدوداً من ممارسة « فعل » الحرية المفقودة ، ففي الكتابة تحقق حياتها وتثبت وجودها الذي يحاول زوجها الغاءهما ، وفي الكتابة ايضا تتحرر منه وتنتصر عليه :

-هل ستكتب الآن امرأتي؟ هذه المرأة تكتب ! ماذا تكتب ُهذه المرأة التي لم تخرج من عباءاتها ثم لم تخرج من جدران بيتي ؟ ماذا تعرف عن الحياة لتكتبه ؟ وإذا كنت أسخر من الكُتّاب من الرجال الذين خبروا الحياة وخبرتهم فماذا عساني أن أقول عما تكتبه تلك الناقصة العقل والدين ؟ ص ٦٨ الرواية .

ويصور الراوي مخطوطها الذي يعثر عليه في احدى مجلدات الف ليلة وليلة والذي لم يتعد تسعين صفحة ، والذي يحكي حكاية امرأة اسمها « السوداء بنت الرومي » التي لم يعرف احد سنوات عمرها ، حكاية شفاهية تناقلت الف وأربعمائة عام عبر لسان الحريم ، بشروط تتسم بخبرة نسائية ، على أن تحكى الحكاية من قبل الجدة لحفيدتها من ابنتها لا من ابنها ، وقبل موتها بثلاثة ايام ، « قالت الجدات حفيدات الجدة عبر قرون « حتى لاتبقى الحكاية/ الشفاهية محفوظة في سلالة واحدة ، وتمنع الوصول الى ذكور القبيلة ، هكذا وبهذه الطريقة وصلت الحكاية نرمين من الجدة الكبرى « السوداء بنت الرومي » التي حكتها لحفيدتها هاجر ابنة بنتها الحبابة ، ولكن عندما تسأل نرمين جدتها أسئلة كثيرة منها انها عاقر وكيف سوف تستطيع ايصال الحكاية ، ولمن ؟ تقول لها جدتها بحزم :

-للمرأة يابنتي دروبها الخاصة التي لم يطأها سواها إلا الأبالسة ، ص ٩٧ الرواية .

وللحكاية لعنة لااحد يستطيع الخلاص منها أبداً الا بأن تُحكى ، فكيف بآخر حفيدة عاقر ، لا حفيدة لديها ، فتتخذ قرار حاسم بأن تحول الحكاية الشفاهية الى نص / مخطوط مكتوب – هذا القرار كان نتيجة المعاملة اللانسانية لـ « نرمين» من قبل الزوج «جمال» ، ونتيجة عزمه الزواج بأخرى رغبة في الانجاب رغم أن الحكاية قد نُقلت اليها منذ خمسة وعشرين عاماً وبالضبط قبل زواجها بعام وموت جدتها بثلاثة ايام- وبهذه الطريقة تحول التاريخً الشفاهي السري المهمش للنساء الى تاريخ مدون معلن يفضح المسكوت عنه ، ليقرأه الجميع ، ولتعثر على دربها الخاص بها في نقل الحكاية، وبهذا العمل تلغي «نرمين « شروط الحكاية وتجعلها مستباحة للكل ، مثلما كانت الجدة « السوداء بنت الرومي « مُباحة لجميع الرجال .

أما نبوءة الجدة الأولى فكانت مختلفة عن لعنة الحكي التي لعنت بها الجدات،فبينما كانت في خبائها تنشق الارض أمامها ويخرج كائن بلا ملامح ويأمرها بتبليغ المسلمين بالتوقف عن القتال فيما بينهم ،وبعد هذا الظهور تشعر بأنها منحت قدرة على رؤية مامر من احداث سابقة وماسوف يمر منها .. « كنت أعرف أنني صرت قادرة على رؤية ما أشاء من سابقات الحوادث ، ورؤية ماهو قادم منها بإذنٍ من الله .. لاحظت أن زواحف الأرض السامة وحشراتها تبتعد عني دون أن تمسسني بسوء كأنني صرت فجأة محصنة ضد كل ما يؤذي في الحياة، ص ١٠٥ الرواية .» ، وعلى اثر مناداتها للمسلمين وتحذيرهم بالابتعاد عن الفتنة التي أصبحت متجذرة فيهم ، وذلك بالاصغاء والاستماع للآخر ، وتحريم سفك الدم ، ولكن تنبيها لاأحد يستمع له ، لأن ليس هناك من يسمع ، لهذا يفتح على هذه الأمة القتل والقتال إلى يوم الدين ، ويطلقوا عليها نعت» الرائية « ص ١١٢ويصبح عملها وهي في خضم الحروب الضروس الحاصلة بين المسلمين الاخوة في الله أن تواريهم التراب ص ١١٣، ومن اجل الخلاص ومن اجل حبيبها»عمر بن عدي»الذي هجرها ومضى على أساس الجهاد في سبيل الله تسلك درب الكوفة لتلحق به ولكنها تتيه سنوات وسنوات – يتبين أن «عمر بن عدي» يتاجر بالأسلحة والدروع بين الفرق المتحربة ، ولوضعته عندما تعثر عليه أخيراً يقوم ببيعها كجارية للقعقاع بـ ألف دينار وبرذونة وناقة-،لكن نبوءتها تنتشر في أرجاء الصحراء وتصل إلى المتحاربين ، ولكن..

«لم أفهم شيئاً مما خطته يدها على الإطلاق هل هذه رواية ؟ ص ١٩٥ الرواية .»

هل هو حقا لم يفهم « مضمون « المخطوط ؟ ومن الذي قال له أن هذا المخطوط هو رواية ؟ ما كان يود أن يقرأه في المخطوط توسلاتها وآهاتها وتوجعها ومشاعرها وضعفها وانكسارها ، ولكن ذلك لم يحصل ، بل نرى انها تقول شيئاً مغايراً ليقيناته وثوابته ، تقوله « نرمين «على لسان السوداء:

«ضيعتُ عمري كله خلف سراب .. خلف ضبعٍ من ضِباعهم بَري قلبي برياً؟ص ١٨٤الرواية .»



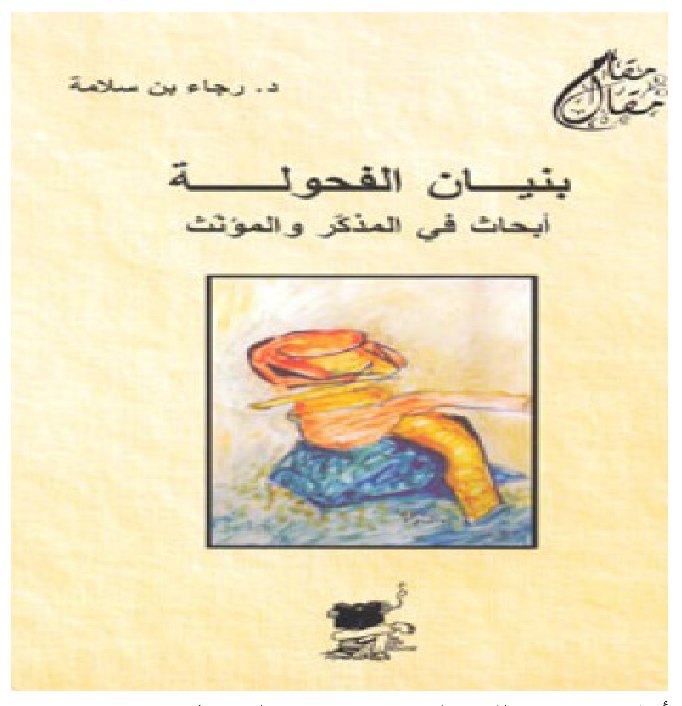


لقد بنى تصوراته وأرائه على الفعل الجنسي ، أي على الممارسة الجنسية التي كانت تحدث بينهما المغلفة بهلوساته وتصوراته المنبعثة من قمقم مارد» الف ليلة وليلة «، ومن دار» السبع بنات «، عبر مركزيَة لاهوتيَة – قضيبيَّة متراكمة في السوسيولوجية – التاريخية تعمل على نشوء خطاب ثقافي دينيَ يكرس العنف السادي تجاه المرأة والنظرة اللانسانية :

«إزاء يقيني بأن كلَ أجزائها ملكي ، مزقت للمرة الأولى في حياتي معها كلَ ماكانت ترتديه بكل ما استطعت من قوة فتناثرت الفيونكات الحمراء الحريرية الصغيرة التي تزين حمالات قميصها الوردي ،تحسست بهدوء مثير صدري .. شدت شعرها وأكلت شفتيها أكلاً وابتلعت تأوهاتها التي لم أسمعها بهذا العنف من قبل أبداً وأنا مفتوح العينين ، ثم توقفت لأتأمل كل جزءٍ من جسدها العاري ، كنت أحاول أن ادخلها من كل فجاجها علني أختفي فيها ، كان صراخها العاتي يهزني وعلى إيقاع يدها التي تضرب ظهر السرير اكتشفت أنني يمكنني الاستمرار هكذا وإلى الأبد إذا تحكمت في انقطاعي عمَّا أفعل فجأة أو استغراقي في محاولة الإجابة عن سؤالٍ واحدٍ : مِمَ صُنع هذا الكائن الفاتن ؟ ص ٢٣٥ الرواية .

هذه رؤية الزوج تجاه» نرمين» ، رؤيته الأنانية ، فهو لم يحاول يوماً أن يتعرف على مشاعرها وأحساسيها ، ولم يتقرب منها نهائياً وهي المجروحة والغارقة في المهانة ، والتي اصبحت خارج حياته ، لانها هي ليست طريدة لكي تحتاج الى صيادٍ ، بل هي امرأة كاملة تحتاج الى رجلٍ ، ولذا نرى أن وصفها للعملية الجنسية تاتي من قبلها مختلفة تماماً بل مناقضة لرؤيته وتصوره ، بل تكون على الضفة المغايرة الاخرى :

«أنِ واجبه المقدس أن ينكب فوقكِ لاصقاً صدره بصدركِ خانقاً إياك ضارباً بعرض الحائط كلَ وصايا أبن حزم في ممارسة الحب ومشرعاً رأسه لأعلى لُيخفي وجهه بعيداً عن وجهكِ ولكي يتحاشى بالمرةِ تقبيلك ودونما كلمة واحدة ودونما همسة محبة ودون أن يشير من بعيدٍ او قريبٍ إلى انه يرغبُ في ملامسة حتى يدكِ أو أنه يحبُ أن تحتضنيه هكذا سيدخلك ممدداً عليكِ صامتاً ولن يُسمع في الفضاء إلا هديلك دون أي صدى ، ليس لأنه وصل الى ذروة محبته ، وإنما لأنه أدى واجبه ولسوف ينهض عنك مخلفاً إياك جائعة لانجذابه الأوَل وولعه الأوَل بجسدكِ ، وقد تروحين وقتها في تخيله وهو يفتش في أعضائكِ عضواً عضواً عن



أكثر من باب للدخول ، ص ٢٢٥ الرواية .

دون قبلة دون همسة محبة دون لمسة حنان، يدخلها ، وهكذا كان»عمر بن عدي» مع جدتها السوداء عندما يعتليها ، ويحول جسدها الى ضلع من ضلوعه –رؤية الاسطورة التوراتية نحو المرأة بانها خلقت من اضلاع الرجل - ثم لينفضها من تحته فجأة ويركلها كانها كلب اجرب وهو الذي كان ينكحها منذ لحظات ، وهو الذي حرثها – أي نكحها حسب تعبير الروائية – خلال عام واحد خمس وسبعين ليلة متفرقة ، تناقض في الفعل وفي الرؤية وفي الموقف .

الصور السردية تتناغم متلاحمة في البنية الحكائية المتواجدة في مخطوط «نرمين» مع بقية الرواية المكتوبة من قبل سهير المُصادفة , وتشترك جميعها عند تناولها في المنظور « الفنتازي « و» المتخييل» و « الواقع « ، فالحكاية التراثية المتخيلة تلتقي مع الحكاية الراهنة المتخيلة في الكتابة ، بل أن «السوداء / المخطوط و» نرمين»/ الحاضر و الروائية /الرواية يتحررن عن طريق الكتابة ، ففي الحكي الشفاهي تتحرر « السوداء « :

لم أعد أدري الآن يابنيتي كم لبثتُ في كنفه أتمرغُ في الحرير وأتثاءب من السعادة وأساعده في كتاب الأخبار التي يمكنُ كتابتها على لوح الزمان بعد أن علمني الكتابة .ص ١٩٠ الرواية .

كذلك « نرمين» تحررها ينبثق من كتابتها لمخطوطها

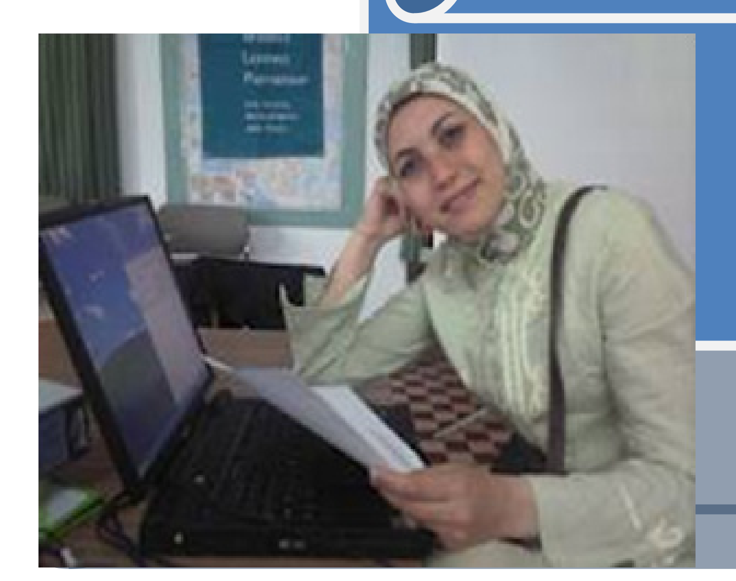


المنتسب لسلالة النساء / الجواري فقط :
لقد وضعتِ في مخطوطكِ : لحظاتِ الأسرَة كلها ، ووجع البلاط من فرط كثرة وثقل خطواتكِ عليه ، وتعب المرايا ، ونيران غضبكِ التي تشتعل في وحدتكِ ، أحلامكِ التي لملمتها بحرصٍ بالغ من ليالٍ شديدة السواد وحبستها الى الأبد في سطورِكِ .ص ٢٣٠ الرواية .
وهي في انفصالها عنه تصبح روائية مشهورة ، وتشارك شباب مصر في شهر يناير ٢٠١١ النوم في ميدان التحرير ، اما الزوج فيدرك بعد فوات الآون كم هو غبي واحمق ، ولكن الندم لايفيده في شيء ، ولا يفيده تتبع حواراتها على الفضائيات ، ولا مراقبته لها وهي مع زوجها تجلس على مقهى الفيشاوي بالحسين ، وهي تشرب الشيشة التي طلبها لها زوجها ، فهو كما يقول عن نفسه صارخاً : «أنا طائر الحباري «، الطائر الطريدة الاولى والتراثية للصقارين في صحاري الجزيرة ، وهو يشكل التحدي الكبير لهم ولصقورهم ، واصطياده يعطيهم الإحساس بالفخر والنصر .. فهو طريدة نفسه ، وطريدة العقلية الظلامية .
يقول « أدونيس «: « تاريخ الإنسان هو تاريخ حريته » ، وحرية الإنسان في أن يكون ذاته – مثلما عملت « نرمين» عند مغادرتها للشقة عندما أرتدت بنطلون جينيز واسعاً وبلوزة زرقاء وجاكيت أسود، عاقصة شعرها بدبوس شعر كبير فالتغيير لم يكن وليد الصدفة او اللحظة ، لا لقد حصل التغيير منذ زمنٍ طويل من الداخل -، وبما أن الحرية تقترن بالكتابة ، فإذاً تصبح الكتابة جزءاً مهماً من الحرية ، والكتابة بهذا المعنى كتابتان : كتابة تعمل على غلق النص ، وتتوقف في زمن معين ، وكتابة تعمل على فتح النص ، وتجعله دائما محايثا ، وبين هاتين القراءتين ، تقع مسألة الحداثة ، فأن كتابة وقراءة هكذا نص ، هي لذة ، وهذه اللذة ليست قطيعة مع المتخييل التراثي ، ولا مع اللحظة الراهنية ، بل هي امتداد لهما ، وتجذير وترسيخ فيهما ، واخيرا سوف أتساءل كما تساءل «رولان بارت» : « إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة ، وهذه القصة ، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب) . ولكن ماهو قولنا في العكس منها ؟ هل الكتابة ضمن اللذة ، تضمن لي – أنا الكاتب – لذة قارئي ؟ ٤ .

الهوامش والإحالات

١ – ابن الاثير – الكامل في التاريخ ، تحقيق الشيخ خليل مامون شيحا ، ج ٣ دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ص ١٢٨ .
٢ – الإمام الحسين بن علي (ع) .
٣ – هذا المصطلح قمنا باستعارته من كتاب « بنيان الفحولة : أبحاث في المذكَر والمونَث « للدكتورة رجاء بن سلامة ، دار المعرفة للنشر – تونس .
٤ – رولان بارت – لذة النص – ترجمة : د. منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ١٩٩٢ . ص ٢٥ .





مفهوم الأدب الرقمي

نوال خماسي

شهدت السّاحة الأدبية حِراكا ثقافيا نوعيا،يتخذ وجهة جديدة من خلال محاكاة تجارب جديدة في الكتابة الحديثة تسمى بالكتابة الرقمية.فظهور الوسائط والأدوات الجديدة ،اتصاليا ومعرفيا طرحت نفسها بقوة لقيادة موجة من التغيير في بنية الذّهنية الكتابية ،المنجز الإبداعي والزخم الثقافي،ولكن هذه الموجة التجديدية مازالت في إطار التنظير،حتى أنه لا يوجد إلا تجارب نقدية محدودة تناولت الظاهرة بالدراسة والنقد.

منذ حوالي عشرين عاما ظهر في الساحة الأدبية إنتاج أدبي جديد يقرأ على شاشة الكمبيوتر، و من خصائصه أنه يقوم بدمج الوسائط الإلكترونية المتعددة، نصية و صوتية و صورية و حركية في الكتابة و النشر، في فضاء يسمح للقارئ بالتحكم فيه .

و قد سمي هذا الإنتاج الأدبي بالأدب الإلكتروني أو بالأدب الرقمي كما ينعت أيضا بالأدب التفاعلي.

إن محاولة تحديد مفهوم للأدب الإلكتروني تجعلنا نناقش مختلف المفاهيم التي تقدم لضبط مصطلح هذا النوع الجديد من الأدب و في الوقت نفسه نتساءل عن المميزات التي جعلت من هذا الأدب يختلف عن الأدب التقليدي الورقي المطبوع،



لدرجة جعلته يصنف بالنوع أو الجنس الجديد، فكيف يا ترى يتجلى هذا الأدب؟ و قبل ذلك تجدر بنا الإشارة إلى أن الاختلاف في المفاهيم يعود إلى اللبس الذي يشوبها بعض الشيء و ذلك راجع إلى كون المصطلح ما يزال رجوحا غير مؤطر تماما إذ أنه مازال في طوره البكر تتجاذبه الرؤى و الآراء على حد سواء في التجربة العربية أو في التجربتين الأمريكية و الأوروبية، و من ثمة تعددت مسمياته التي نجدها كالآتي: (إلكتروني، رقمي، تفاعلي، مترابط، معلوماتي، تشعبي، افتراضي)، ففي أمريكا يتم استعمال مصطلح النص)المترابط hypertext) و في أوروبا يتم توظيف مصطلحي الرقمي (numérique) و التفاعلي (interactif)، أما في الفرنسية ابتدئ باستعمال مصطلح الأدب المعلوماتي (informatique) (literature) باعتباره الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب و المعلوميات و عليه فقد تم عقد مؤتمر بباريس سنة ١٩٩٤ تحت عنوان « الأدب و المعلوميات» لدراسة هذه العلاقة و محاولة التنظير لها ليظهر فيما بعد و بالضبط سنة ٢٠٠٦ مصطلح جديد نجده في مجلة formule الفرنسية في عددها العاشر محورا خاصا عن الأدب و المعلوميات بعنوان لأدب الرقمي littérature numérique ، و بين هذين المصطلحين المعلوماتي و الرقمي نجد(مصطلحات سبق و أن أشرنا إليها قد استعملت للدلالة على هذا النوع الجديد من الأدب و في الحقيقة إن في تسمية كل مصطلح من هذه المصطلحات تشديدا على مظهر من مظاهر هذا الأدب أو على سمة توجه المصطلح و تحدده، فالأدب الإلكتروني littérature éléctronique يركز على شكل النص الإلكتروني الجديد و تكنولوجيا المعلومات من اشتغال الوحدة المركزية و مجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية و إلى أسلوب النشر الإلكتروني على اعتبار أنه يقدم عبر الوسيط الإلكتروني – الحاسوب- أما مصطلح الأدب الرقمي littérature numérique و الذي يستعمل في المدرستين الفرنسية و الإنجليزية، و وصفه بالرقمي يعود إلى أن الرقمية هي الطريقة الجديدة في عرض الأدب من خلال النظام الرقمي الثنائي (١/٠) و الذي يقوم عليه جهاز الحاسوب ، أما المترابط: hypertext يركز على تقنية الترابط التي تنظم النص الأدبي بناء على ما تقدمه المعلوميات من روابط يجمع بينها متيحا بذلك للمستعمل أو المتلقي الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجته.

) أما الأدب التفاعلي littérature interactive) فيركز هذا المصطلح على خاصية التفاعل و التبادل المتعلق بنظام إلكتروني، اتصالي متبادل بحيث يكون الجواب فيه مباشرا و متواصلا من خلال الحاسوب ، الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته و مستوياته بين النص و علاماته بعضها ببعض (اللغة، الصورة، الصوت، الحركة – سواء أكانت متصلة أو منفصلة- و بين العلامات بعضها ببعض (لكونها مترابطة) و بين المرسل و المتلقي أين يصبح المتلقي للنص الرقمي التفاعلي و الذي يحتل مكانة تعادل مكانة المبدع منتجا بالمعنى التام للكلمة و منه يتعدد المبدع و يصبح الإبداع جماعيا، و فيما يخص مصطلح الأدب الافتراضي « littérature virtuelle » فهو يركز على الطابع الافتراضي للأدب من خلال استخدام تقنيات شاشات العرض التي تزود النصوص بالمشاهد المناسبة و الأصوات و الجرافيكس و الفلاشات التي تعطي للنص الأدبي الرقمي بعدا يجعل المتلقي يندمج مع النص بشكل كبير و بالتالي تكون عامل جذب نحو النص .

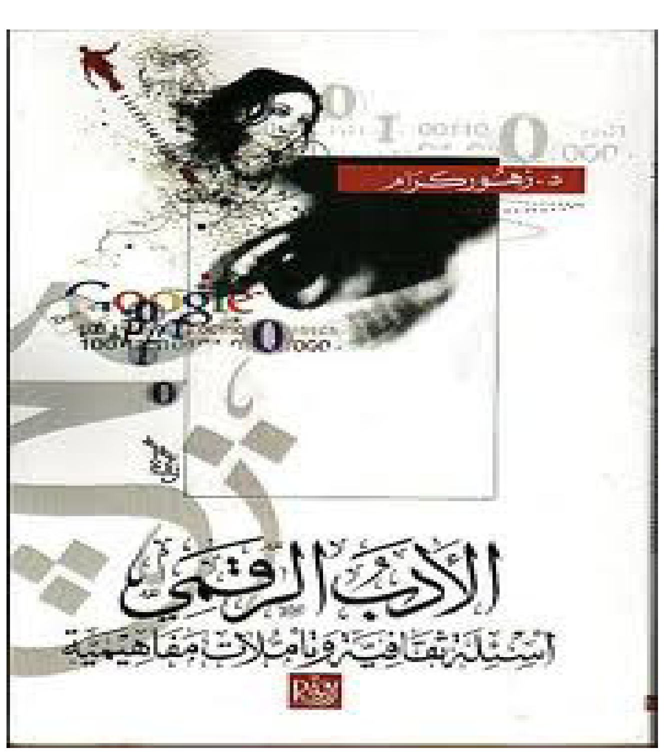
كما شاع استعمال « الأدب المعلوماتي» الذي يحيل على كل المعارف المتصلة بالمعلوميات و هو ما نترجمه عادة بالأدبيات لتعني مجمل العلوم و الآثار المعلوماتية المختلفة ، غير أن الاستخدام النقدي الحالي يتبادل مصطلحي



الإلكتروني ، و الرقمي للدلالة على الإبداع الأدبي المبني على تطبيقات تكنولوجية مختلفة تقوم على معطيات النص المترابط، و قد اجتهد النقاد في محاولة ضبط مفهوم هذا الإبداع الأدبي الجديد و المختلف بمعطياته التكنولوجية فكانت اجتهاداتهم كالآتي: عرفته كاترين هيلس في مقالة لها تحت عنوان (الأدب الإلكتروني ما هو؟) نشرت على صفحة الواب سنة ٢٠٠٨، بأن الأدب الإلكتروني هو أحد أنواع الأدب الذي يتألف من أعمال أدبية تنشأ في بيئة رقمية أي عن طريق الحاسبات الشخصية و الإنترنت، و قد اختصر الإلكتروني الكتابة المطبوعة بالكتابة الرقمية و الذي يعني عادة الأدب الذي يقرأه الحاسوب ، كما تعرفه فاطمة البريكي بأنه جنس أدبي جديد ولد في رحم التكنولوجيا، لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي أو الأدب الإلكتروني، و يمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (التكنو- أدبي)، إذ ما كان له أن يتأتى بعيدا عن التكنولوجيا التي توفر له)البرامج المخصصة software) لكتابته، و في حالة عدم الاستعانة بهذه البرامج فلابد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط و الوصلات على أقل تقدير، و بهذا يسهل فهم وصف هذا الجنس بـ (الأدبية و الإلكترونية) معا، فهو أدبي من جهة لأنه في الأصل إما أن يكون شعرا، أو مسرحية أو قصة أو رواية، و إلكتروني من جهة أخرى لأنه لهذا الفن الأدبي أيا كان نوعه أن يتأتى لمتلقيه في صيغته الورقية، و لابد له من الظهور في الصيغة الإلكترونية، و يعتمد هذا الجنس الأدبي الجديد في ظهوره إلى حيز الوجود على استخدام خصائص النص الجديد، أقصد النص الذي يطل علينا عبر شاشة الحاسوب، و هو ما اصطلح عليه باسم - النص المتفرع – (hypertext)و لابد من تأكيد أن النسق الحامل لهذا الحس الأدبي الإلكتروني الجديد هو النسق الإيجابي. .

و يمكن تبسيط تعريف فاطمة البريكي بأنه جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية و الإلكترونية، يوظف تقنية النص المتفرع و يأتي عبر الوسيط – الحاسوب-.

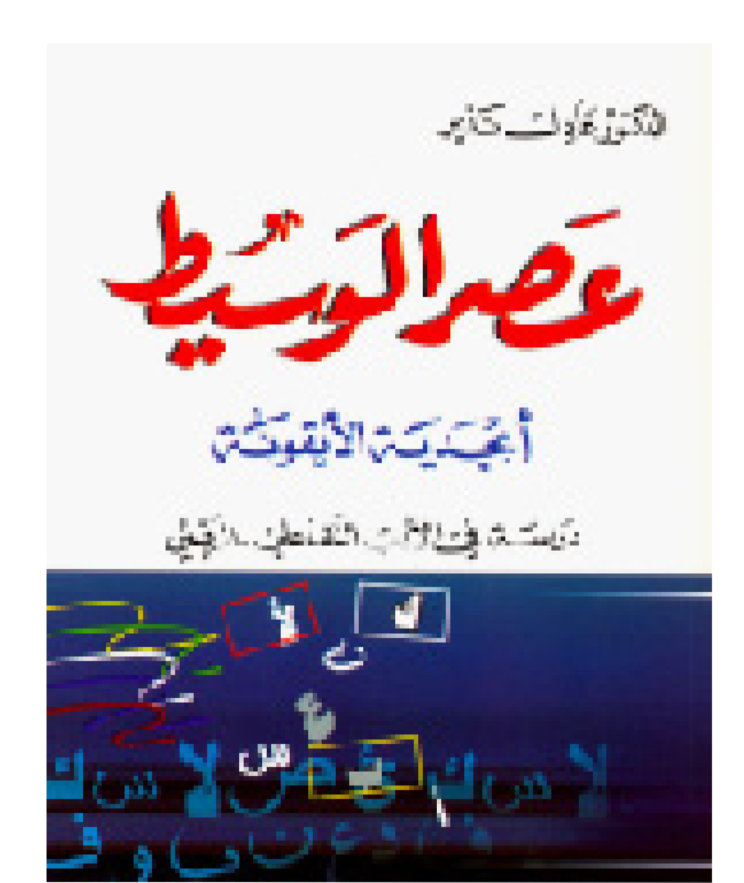
بينما يعرفه الناقد الرقمي السيد نجم، على أنه ذلك المنتج الإلكتروني لمبدع ما في سعيه لإنتاج نص رقمي على الشاشة الزرقاء مستعينا بمفهوم جنس أدبي ما (شعر، رواية، قصة، مسرحية) متوسلا بالتقنية الرقمية و منجزاتها التي أحالت الكاتب إلى ضرورة تعلم فنون تركيب و تحريك



الصورة و الصوت و فن الجرافيك و الأنيميش، أحالته إلى التعرف على قدرات الإخراج الفني الدرامي .

و لسعيد يقطين رأي آخر في تعريف هذا النوع الجديد، فهو يرى بأنه جزء من الإبداع التفاعلي و يعرفه بأنه مجموع الإبداعات و الأدب من أبرزها التي تولدت مع توظيف الحاسوب، و لم تكن موجودة قبل ذلك أو تطورت من أشكال قديمة، و لكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج و التلقي .

بينما تشير الناقدة المغربية زهور كرام بأن مفاهيمه لا تزال ملتبسة بعض الشيء لكونها حديثة العهد، سواء في التجربة العربية أو في التجربة الغربية الرائدة – و لا تحتاج إلى تأملات نقدية تدعم وضوحها الذي لا يعني بالضرورة ضبط المفاهيم بشكل قاطع و تعرفه بأنه حالة تطويرية لمسار الأدب في علاقته بالوسيط التكنولوجي الذي يغير من طبيعة النص الأدبي اللغوية و نظامه و كذا في مفاهيمه المتعلقة بمنتج النص (المؤلف و كذا لقارئه أو متلقيه و من ثمة يؤسس لشكل أدبي مغاير تبعا لطبيعة اللغة الجديدة و التي تأتي بلغة المعلوميات فيصبح النص رقميا، و يصبح الأدب الرقمي التعبير الرقمي عن تطور النص الأدبي، أو بتعبير آخر هو مفهوم عام تنطوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميا، و تبقى المفاهيم الأخرى محددة للحالة النصية الرقمية مثل الترابطي





الذي يعتبر مفهوما يعين الحالة الأجناسية لهذا الأدب و التفاعلي باعتباره إجراءا رقميا تتحقق عبره رقمية النص ، هذا و تبقى المفاهيم قابلة للتحول وفق مستجدات تجربة النصوص المنجزة رقميا، هذا و تؤكد الناقدة زهور كرام على أن الأدب الرقمي لا يمكن إنجازه خارج المجال الإلكتروني لأنه يتحقق بواسطة البرامج المعلوماتية و لا يقرأ إلا من خلال شاشة الكمبيوتر و عبر تشغيل البرامج، و لذلك يصعب طبعه باعتباره نصا أي وحدة إبداعية و على هذا الأساس فليس كل ما ينشر على شبكة الإنترنت هو أدبي رقمي لأن الخطأ بمكان أن نعتقد بأن إنجازنا نصا ورقيا ثم تحويله إلكترونيا في الشبكة كفيل من أن يجعله رقميا، و يبدو من خلال هذه التعريفات التي سعت جاهدة لضبط مفهوم هذا النوع الجديد من الأدب، أنها ربطت جميعها بين هذا الأسلوب الإبداعي الجديد و بين التكنولوجيا الرقمية على اعتبار أن الأدب يعرف التحول من السند الورقي إلى السند الإلكتروني بفعل ظهور الثقافة الإلكترونية، و من الملاحظ أيضا أن هذه التعريفات تكون قد حصرت الأدب في علاقته بالوسيط الجديد (الحاسوب) كونه منتوج و أداة إنتاج و فضاء لإنتاج علاقات إنتاجية يتحقق من خلالها النص، هذا الوسيط الذي عرف تطورا في خصائصه مما جعله يلعب دورا مهما في التكريس لهذا النوع من الأدب أو ذيوعه و انتشاره بشكل يسمح له بالتأثير في النسق العام، إضافة أنه استطاع أن يغير في لغته من اللغة المعجمية المألوفة – و التي تعتبر الأساس في تجربة النص الأدبي الكلاسيكي – إلى اللغة المعلوماتية البرمجية التي تعتبر الجوهر في إنجاز النص الرقمي، كما غير في أسلوب نشره لاعتماده على النشر الإلكتروني و على تكنولوجيا المعلومات المعاصرة بكل ما تتيحه من إمكانات الاتصال المتعددة: الصورة، الصوت و الحركة و الكلمة المكتوبة.

كما أجمعت التعريفات أيضا على أن الأدب الإلكتروني أو الرقمي جنس أدبي جديد ذلك لكونه يشكل انزياحا عن السنن الأدبي الذي ألفناه من خلال خصائصه القرائية و الكتابية التي تعبر عن كتابة و قراءة معلوماتية غير خطية.

و على العموم فإن لكل تصور نقدي وجهة نظر ينطلق منها لضبط خصوصية هذا الأدب، فكما لاحظنا أن لكل ناقد رؤيته التي تختلف عن الآخر، فمنه من رأى الخصوصية تكون في الدعامة الرقمية و منه من رآها في الرابط، و منه من رآها في القارئ و التفاعل، و هذا الاختلاف في الحقيقة يعبر عن الوعي النقدي بالظاهرة الأدبية أكثر ما يعبر عن اللبس في تلقي الظاهرة. إن عملية ضبط مصطلح «الأدب الرقمي» للممارسة الإبداعية الأدبية الرقمية تتداخل مع نشاط العملية النقدية و مع إنتاج النص الرقمي.

و على ضوء ما سبق من تعاريف نستطيع أن نجتهد و نضع ملمحا تعريفيا للنص الإلكتروني أو ما يسمى بالرقمي أو التفاعلي مقترحة أن يكون المصطلح الأكثر عمومية و شمولا و الأنسب و الأدق حسب تقديري للتعبير عن هذا الأسلوب الجديد في عرض النص الأدبي هو مصطلح الأدب الرقمي التفاعلي.

فالأدب الرقمي التفاعلي حسب تقديرنا، رؤية جديدة للنص الأدبي و للإنسان و الكون و للأدب بشكل عام أساسها التواصل الإنساني و التفاعل الإبداعي الخلاق، و عماده الربط بين ما هو إنساني و بين ما هو تقني، و هو ناتج عن إفرازات ثورة المعلوماتية الحديثة التي بعثت به إلى

الوجود لذلك فهو لا يتحقق إبداعا و تلقيا، إلا من خلال الحاسوب الذي تحقق بدوره نتيجة التطور الحاصل على مستوى التكنولوجيا الجديدة للإعلام و التواصل و اعتبر هذا الوسيط الجديد الذي أدخل اختلافات)جذرية على الأدب بما يوفره من تقنيات قائمة على إمكانيات الملتميديا (multi – media) من صورة و صوت و مؤثرات أخرى جعلت من الأدب إنتاجا متشعبا، مقدما ممارسة جديدة هي الآن بصدد تشكيل تاريخها المتميز عن الممارسة القديمة و بذلك يكون قد تشكل أدب جديد يشق طريقه الخاص يؤكد على اختلافه من خلال مميزاته و أنواعه و أشكاله أيضا و كذا مؤلفه و قارئه و لغته التي تأتي بلغة المعلوميات ليؤسس لمفهوم جديد للنص الأدبي الذي أصبح يوسم (بالتكنوأدبي) أو بالأدبي الإلكتروني أو بالرقمي أدبي على اعتبار أنه عندما يختلف الوسيط تختلف الرؤية الإبداعية و تأخذ شكلا مغايرا فنحصل على نص رقمي متفاعل يتحقق من خلال المعادلة التالية: أرضية رقمية و معلوماتية زائد لغة معجمية مألوفة زائد وسائط حديثة متعددة، و لعل أهم مظاهر الأدب الرقمي التفاعلي هو ازدياد درجة التفاعل سواء أكان التفاعل بين علامات النص الداخلية و الخارجية أو بين منتج النص و المتلقي و هنا يكون للتفاعل مظهران، الأول إبداعي و المتمثل في إضافات و تحويرات من شأنها أن تسهم في توليد نص جديد، « قد يبادر مؤلف مسرحي إلى إنتاج فصل مسرحي و يصطلح أحد المتلقين بإنتاج فصل ثان و يواصل متلق ثالث إنتاج بقية الفصول، و قد يشرع أحد المنتجين للقصة القصيرة في إنتاج بعض أجزائها و يشاركه أحد المتلقين في إنتاج خاتمتها»، فهذا مظهر من مظاهر التفاعل الإبداعي بين منتج الأدب و متلقيه، و أما المظهر الثاني فيتمثل في التفاعل النقدي مع النص الأدبي الذي يتم إنتاجه فيمكن أن ينتج أحدهم قصيدة و يودعها النشر الرقمي فيمكن أن يتفاعل معها المتلقي تفاعلا نقديا فينتج نصا نقديا متعلقا بتلك القصيدة و الملاحظ على المتلقي أنه منح مساحة تعادل مساحة مبدع النص، فأصبحت له القدرة و المساهمة في بناء النص مما جعل النص يحقق التفاعل من خلال حيويته و كذا حرية المتلقي في إنتاج معناه.

و على كل فالأدب الرقمي التفاعلي هو شكل أدبي جديد من أشكال اقتران و تماهي الأدب مع التكنولوجيا وصفة التفاعلية هي الصفة التي تميزه عن النصوص الورقية التي تنسخ إلكترونيا، و لعل تأكيدي و تركيزي على صفة التفاعلية و إلصاقها بالأدب الإلكتروني يعود إلى كونها جوهر النص الأدبي الرقمي الذي لا يتحقق إلا بوجود ميزة التفاعل على حسب تعريف فاطمة البريكي للأدب التفاعلي، إلا أنها تعترف بأن هذه الصفة كانت موجودة بالإدراك و لم ينص عليها أو تصبح صفة ملازمة للنص الأدبي إلا بانتقاله من طوره الورقي التقليدي إلى طوره الإلكتروني الجديد و من هنا جاء تركيزي على صفة التفاعلية فلم أجد بدا إلا أن ألصقها بالأدب الإلكتروني أو لنقل النص الإلكتروني، و هذا لا يعني أنني أنفي هذه الصفة عن الأدب الكلاسيكي، فالتفاعلية – كما أسلفت- صفة ملازمة للأدب منذ نشأته، « فقد كانت خلال مرحلة الثقافة الشفاهية أكثر نشاطا و أثرا، فتعدد الروايات في النصوص التراثية يعد أكبر دليل على ذلك و مع الانتقال إلى المرحلة الكتابية تبدل الوسيط، و ساهم الورق في الحد من هذه الظاهرة حيث أصبح النص المكتوب مرجعية تتراجع أمامها النصوص الأخرى و بظهور الحاسوب و الإنترنت عادت التفاعلية لتتجلى بشدة مع توفر وسيط مناسب وفر لها إمكانيات ضخمة و مذهلة زادت من أهميتها الاتصال بالإنترنت» .
لذلك فالنص الرقمي أو الإلكتروني هو نص تفاعلي بجدارة و امتياز و بهذا يصبح للأدب الرقمي مصطلحا شاملا، ذلك أن الأدب سواء في طوره الشفاهي و الطور الورقي كان تفاعليا و مازال كذلك في الطور الرقمي بل زادت هذه الصفة من خلال الحاسوب و الإنترنت اللذين عززا وجوده و تعدد أشكاله و فاعليته و تفاعله.







شعرية الفضاء الزمني في(العين الزجاجية) لسحر ملص



تمثل الشعرية الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وتهدف لاكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العلمية التي يتفهم بها أو بين هذه النفوس(١), وعليه فأن((مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية, وأخرى اشتقاقية, وثالثة توليدية مستحدثة((٢) ولكن أتساع ضفاف الشعرية جعل منافذها متعددة وأشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال، أما جان كوهن فقد بنى شعريته على (الإنزياح)(٣)وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات(٤), ومهما يكن من أمر فأن تودوروف قد أحسن وأبلغ عندما وصف الشعرية بأنها مجموعة من الضوابط الجمالية التي تجعل العمل أدبيا(٥).

ان شعرنة الزمن في رواية سحر ملص(العين الزجاجية) تبدأ بتشظي الزمن((الزمان:أمس..اليوم..أو الغد..أو بعد عمر سحيق..ومضة ضوء في قلب الزجاجة..ماذا يضير؟))(٦) حيث تحاول الروائية خلخلة المسار الزمني للنص،باقتراح نقطة بداية زمنية لامركزية تنطلق من اشعاع زمني فوضوي،للدلالة على ان ما يحدث هو ممكن ان يحدث في اي زمان ومكان.

وقبل ان نستمكن خيطا زمنياً من مسار السرد،تُسقطنا الروائية في سلسلة من الانثيالات التي تسبق التداخل الجراحي (حيث قرر الطبيب استبدال عين المريضة التالفة بعين زجاجية):

((.. وفي مكان عميق ر بما أعمق من منبت الروح تتصعد الآه..تلك الصرخة التي تتبدد في احداق الكون بلا صدى..وعلى قيعان شواطيء الموت تتكدس أجساد فرغت للتو من صخب الحياة..تحمل شقاءها..وفرحها صديدها..وديدانها))(٧)

لا شك ان الزمن من العناصر الاساسية المكونة للنص الروائي،فهو كما يرى(فورستر) الخيط أو السلك الذي تنتظم به البنية التعبيرية الروائية،وان الروائي يصعب عليه كتابة نصه من دون زمن،لأن التتابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجملة(٨)

كما ان الاشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة فيه،ومؤثرة هذه الإشارات في العناصر ومنعكسة عليها،أي ان((الزمن حقيقة مجردة سائلة الا من خلال مفعولها على العناصر الاخرى))(٩)،ومن هنا تأتي حتمية تواجد الزمن في السرد،وان لا سرد من دون زمن،وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقا منطقياً على السرد،وجعلت منه((مشخصاً دلالياً ومكوِّنا معمارياً يوضح شكل الوحدة السردية،ويحمل الوحدات السردية،ويحمل الوحدات السردية المرتهنة طابع الكلية والحركة والانسجام،عند ترهينه لوحدات،واسقاطه لوحدات اخرى،كما يسعى الى اضفاء درجة من المعقولية على المنجز الروائي))(١٠)

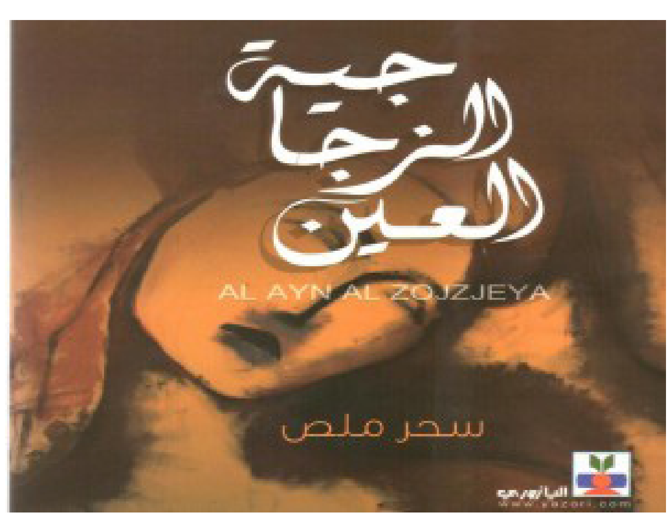
ويمكن ملاحظة أربعة أنواع من الزمن في رواية((العين الزجاجية)) لسحر ملص،وعلى النحو الآتي:

١.زمن السرد.
٢.زمن استباقي.
٣.زمن استرجاعي.
٤. الزمن النفسي.

١.زمن السرد:

يتناول جيرار جينيت هذا الموضوع بشيء من الدقة والتفصيل،فيغير ـ كما يرى حسن بحراوي أيضاـ المشكلة من أساسها من خلال النظر الى الزمن السردي، بوصفه نوعاً من انواع الزمن المزيف وان الحكاية مقطوعة زمنيا مرتين،فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية(١١)،وزمن السرد يقع بين الزمن الاستباقي الذي هو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة ما،وبين الزمن الاسترجاعي وهو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة(التداعيات) أو (الفلاش باك).

زمن السرد في هذه الرواية يشتغل في مواضع كثيرة فيها الى جانب انواع اخرى يتعاضد معها لتشكيل بنية السرد



الحقيقية،وهذا الزمن يفتتح الرواية:

((أرتدي الثوب الخمري لحفلي التأبيني..استعداداً لتخديري للعملية الجراحية..والحياة يغلفها ضباب التخدير..ورتابة المر الطبيب يحدق في وجهي،وانا أحدق في العيون النابتة من الجدران والسقوف..والشقوق كلها تبحث عن نور..عن مبضع جراح يعطيها حزمة ضوء غير منكسرة من سراب الحياة الابدية...))(١٢)

هذا هو زمن السرد،زمن كتابة النص،المتشكل من عنقود أفعال الحاضر**((أرتدي/يغلفها/يحدق/ أحدق/تبحث/ يعطيها))**والرواية ترويها(ألأنا الساردة) عن ارهاصات على حافة موت متخيل تبتكر تفاصيله،من موجات قلق وارتباك يصعب تخيلها او تصورها الا من قبل الساردة،ويستمر زمن السرد في الرواية من خلال تشكيل السرد المتنامي في الحاضر من دون الحاجة الى استرجاع او استقدام الزمن:

((الشمس تلفح الطرقات..قضبان سكة الحديد صامتة طويلة ممتدة في المدى اللانهائي..الرمال تعوي في الصحراء والطيور تبحث عن ظل تحتمي به من الرمضاء على الدرب الطويل الممتد بين عمان ودمشق،كان يسير حافياًبلا زاد أو قربة ماء يطفيء بها ظمأ الصحراء.. يرتدي قمبازاً متسخا وقد ظهر منه كتفه يضع على رأسه طاقيةحجاج،ويحمل خرجاً فارغاً..تارة يحدث نفسه وأخرى يصمت..))(١٣)هذا الدرويش الزمني الذي تلفحه سموم الصحراء ويتمغنط في السدى طريق السراب(دمشق ـ عمان) وربما بالعكس،يشير بأصابع الرمز التأويلية الى تلك الرحلة الغرائبية التي ستمارسها القاصة دون قصد،حيث انشطار الطفولة البيضاء بين عالمين من الدهشة،او زمنين ينشطران على فضاءي مكانين يتشابهان ولا يتشابهان،







تبدأ في الأول أولى نبضات الحياة،بينما تشتغل على الثاني سيرة ذاتية كاملة مفترضة من لدن سلطة الساردة على(الأنا) التي تمثل محور الاحداث ونهاياتها المأساوية.

٢. الزمن الاستباقي:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تُروى أو تذكر بحدث لاحق مقدما(١٤)،أي انه(الاستباق) يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها(١٥)،ويتطلب ذلك ((القفز على فترة من الرواية وتجاوز النقطة التي وصل اليها الخطاب لأستشراف مستقبل الأحداث،والتطلع الى ما سيحصل من مستجدات))(١٥).

والاستباق بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل الحكائي القريب أو البعيد،والافصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي اليه،او الاشارة الى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها(١٦)

ومهما يكن من أمر،فإن الحاضر قد يحتاج لاستكمال بنيته السردية الى استنطاق أو في الاقل استحضار شيء من الماضي أو المستقبل(١٧)،أي قد لا تكتمل الحادثة الاتية إلا بربطها بحادثة ماضوية أو مستقبلية،وهذه المستقبلية تقع في الزمن الاستباقي للنص،أي توقع ما سيحدث،وما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة في الحاضر أو زمن السرد،ومثلما تشتغل رواية(العين الزجاجية في سياق منها على زمن السرد،كذلك تشتغل في سياق آخر على زمن استباقي:

((إلهي.. نهاجر اليك بقلوب محملة بكل عناء وبؤس الحياة..بأيدٍ تفيض بالذنوب..لنتطهر هناك حيث وجه الإله الازلي..ودعوات الانبياء..ودرب مفروشة بالبنفسج تتفتح على لغة التوحيد..تخبىء في حناياها صلوات ينبض فيها قلب الصحراء..))(١٨)

ونلاحظ ان الوقائع كلها مستقبلية ستقع بعد زمن السرد(زمن الدعاء)،فهذا هو الزمن الاستباقي.

والروائية سحر ملص،لها قدرة كبيرة على التلاعب بالفضاء الزمني،حيث تحرك الوقت بذكاء واضح، فعلى طريقة ماركيز في مائة عام من العزلة،حيث يُبقي الجنرال على منصة الاعدام ويحرك الزمن جيئة وذهابا ثم يعود الى الجنرال،كذلك فعلت سحر ملص،فإنها تُبقي أعيننا معلقة بصالة العمليات،وتذهب بنا مرة الى الماضي واخرى الى المستقبل،وتعود مرة اخرى الى صالة العميات حيث الطبيب يحاول جاهدا استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية.

٣.الزمن الاسترجاعي:

يعرف الاسترجاع في المنظور السردي بأنه((ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغ بها السرد))(١٩)،وعلى ذلك فكل عودة الى الوراء تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به الماضي يحيلنا من خلاله على احداث سابقة عن النقطة الزمنية التي وصل اليها السرد(٢٠) ويكشف عن جوانب مهمة فيه تسهم في إضاءة النص ومن بين الاجناس الأدبية تد السيرة الذاتية(الحقيقية أو المفترضة) أكثر من غيرها إحتفاءً بهذه التقانة(٢١).

ان تقانة الاسترجاع تؤلف((نوعا من الذاكرة الروائية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتحلله،وتضيء جوانب مظلمة من احداثه ومسارات الاحداث في امتدادها أو انكساراتها))(٢٢) هذا فضلا عن وظائف عديدة ،منها(ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه،وكذلك الاشارة الى أحداث سبق للسرد ان تركها جانباً،أو اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في الرواية..ووظائف أخرى لم نذكرها اختصاراً وايجازاً).

فالزمن الاسترجاعي لايشتغل على الذكريات أو التداعيات أو الفلاش باك فحسب،بل له وظائف أخرى ينبغي استدعاؤها من الماضي لتعزيز الحاضر وتطوير بنية السرد،بما يستطيع هذا الماضي من سد فراغات التشكيل العام للنص.

وتقوم رواية ((العين الزجاجية)) لسحر ملص في الغالب على الزمن الاسترجاعي،ومنه الاستذكار الذاتي أو السير ذاتي:

((في تلك اللحظة دخلت جدتي وخطفت مني الرسالة وهي تقول موبخة: هذه الأمور لاتخص البنات... هيا اذهبي الى فراشك...

غافلتها حتى خرجت،ثم جلست على الدرجات المؤدية






لسقيفة الحطب،ورحت ابكي..تمنيت لو أخي عاش.. لآنسني أيضا..ولفرحت به أمي ثم أرخيت رأسي على الدرابزين وصرت أحدق في السماء..ألمح النجوم أحلم بأمي..ووجه أخي ..ثم غفوت..وحين فتحت عيني كنت اتدحرج على الدرجات..))(٢٣)

ونلاحظ هنا عنقود الافعال الماضية التي تتشكل من الاستذكار(دخلت/ خطفت/ خرجت/رحت/ تمنيت/عاش/ آنسني/ فرحت/ ارخيت/ صرت/غفوت/ فتحت/كنت)

والرواية تشتغل كثيرا على الاستذكار اكثر مما تشتغل على الاستباق،فهي رحلة انسان أو انسانة في دهاليز العجب،مخلوقة ممغنطة بالخوف والدهشة والقلق،حيث تتكالب عليها مواجع زمكانية تدحض لديها فكرة براءة العالم وبساطة الحياة، الساردة تدعونا بين وقت واخر الى العودة الى الماضي الابيض الذي فقد بريقه في زماننا المظلم الظالم الظلامي هذا،وحينما تختتم سحر ملص روايتها هذه بفاجعة الموت،فانهاتشير بأصابع الرمز الى انتهاء الحكايات الجميلة والزمن الجميل،وما فشل العملية الجراحية في استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية،الا كناية عن محاولة استبدال الاصيل بالمصطنع والحقيقي بالمزيف، ومع هذا صرنا نتمنى المزيف ولايرضى بنا هو نفسه.

وعلى الرغم من أصابع التأويل التي تشير بها الروائية سحر ملص نحومكمن الضياع ومواقع الاسى،الا انها تستحضر علامات بارزة في تاريخنا المعاصر لعلها تتمكن من خلالها(انقاذ ما يمكن انقاذه) بعد خراب الأنفس وتشيؤ الانسان الذي تحول الى آلة خالية من العواطف والانسانية،تحدثنا سحر عن معركة الكرامة،لتبعث في نفوسنا العزة والمجد في زمن بتنا فيه نفتقد الى مثل هذه المبادئ السامية:

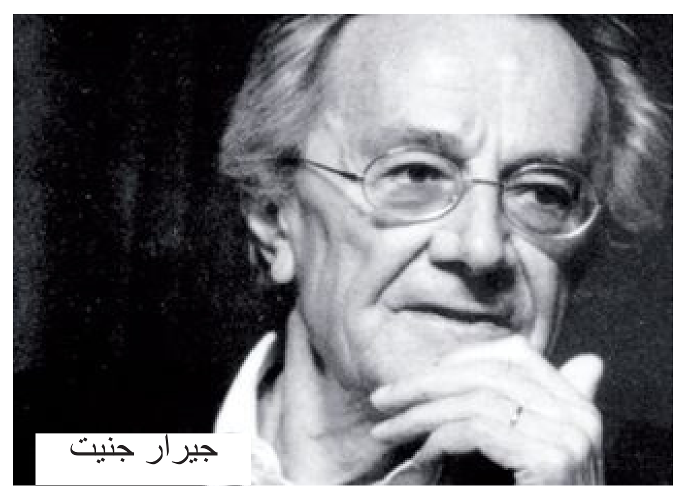
((صرح ناطق عسكري بما يلي..بناء على طلب العدو بوقف إطلاق النارأمام تكبده خسائر فادحة في الارواح والاليات والمدرعات والدبابات استجاب الاردن لطلب هيئة الأمم المتحدة،وتوقف اطلاق النار وتراجع العدو الى ما قبل النهر تاركاً العديد من آلياته ومجنزراته وقد سقط العديد من القتلى والجرحى في ساحة المعركة اما الاردن فقد قدم العديد من الجنود والفدائيين الذين رووا بدمائهم أرض الكرامة))(٢٤)

٤ ـ الزمن النفسي:

يختلف الزمن النفسي اختلافا جوهريا عن الزمن الطبيعي(الواقعي)،فإذا كان هذا الاخير يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة واليوم والشهر والصباح والمساء والليل والنهار(٢٥) فإن الزمن النفسي لايخضع لمعايير خارجية او مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة(٢٦)،وانما يمكن معرفته وتحديد سر وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة،وعلى العكس لاتشعر بالزمن اذا كانت سعيدة،فحركة السرد في سرعتها أو بطئها في مثل هذا النوع انما تتحكم بالأحاسيس الشخصية(٢٧) أي ان البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية.

ولهذا النوع من الزمن حضور واسع في رواية العين الزجاجية لسحر ملص،والغالب على الزمن النفسي في هذه الرواية هو(تباطؤ الزمن) حيث تعيش بطلة الرواية في سدم وغيبوبات وانثيالات نفسية ضيقة تشير بأصبع التأويل الى ضيق الحياة في مجتمعاتنا التي لاتعرف الاستقرار،وتكتنفها التقلبات والاضطرابات،مما يرسم لشخصياتنا خرائط نفسانية مشوهة:

((سجد لك الكون..صلى ثم جار..ثم نحر البشر ضحاياهم وقلوبهم وهتفوا إلهي..إلهي..تركت نافذة القلب مشرعة تعبث فيها الرياح..وأتيت هنا مستسلمة حيث الملآءات


جيرار جنيت

البيض والعيون الحسيرة التي تبحث عن النور مثلي. أنا البنت الكبرى التي تكونت في ليلة ظلماء اعترت فيها الحمى جسد أبي فخرجت من دفقة بيضاء علقت بالرحم مثل علقة وردية..بعدما طرد قبلي توأمين (ذكراً وأنثى).. هل تحركا في الرحم..هل دبت فيهما الحياة..أم ان نبضاً حقاً في لجة الرحم نبضاً إيقاعياً.. لعلهما قرءا سفر الحياة فبصقا عليها ثم توسدا مساحة الطين الضيقة لتمتص الأرض جسديهما.. وترتشف ماءهما..))(٢٨)

ان هذا الانثيال النفسي الذي يشكل ارهاصات لحظات قبل بدء العملية الجراحية انما هو زمن مجهول،لا هو بالماضي ولاهو بالحاضر، هو زمن ينتمي الى عصارة النفس وهو كل الزمن ولكنه مجهول يتحرك بين المسافة المائزة بي القلب والروح،في هذا الزمن يضيع الزمن، و على الرغم من انه يتحدث في الغالب بلغة الماضي، إلا انه زمن المستقبل،زمن العملية الجراحية التي ستفشل ـ مع الاسف ـ فتهمد الصور وتطفأ الاضواء وينمحي الزمن كله.

لقد اتقنت الروائية سحر ملص تقانات السرد الزمنية،وقد مثل الزمن لديها هماً ابداعياً استناداً الى طبيعة المعالجة واشكالية هذا التناول،ومن هنا برزت مهارتها في التلاعب بخطية الزمن وتسيّده التقليدي على مساحة اغلب أحداث الرواية،والتمرد على القوانين السردية التي يمكن انتعيق ظهور الزمن حسياً ومادياً،مجسدة بتحديدات معينة،قدرتها الفذة على قولبة الفضاء الزمني في خطوط الاحداث المتداخلة،والعمل على خلق زمنية خاصة تعتمد الزمن التاريخي بوصفه ظهيراً لايمكن تجاوزه،لكن في الوقت نفسه تسعى الى تشكيل زمنها السردي الخاص بها.

الهوامش والإحالات

١.دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري،د.نبهان حسون السعدون،(كتاب نقدي مشترك):٣١
٢.المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي:٨٧
٣. شعرية تودوروف،عثمان الميلود:١٦
٤. ينظر: بنية اللغة الشعرية،جان كوهين:٢٨
٥. الشعرية،تزفيتان تودوروف :٢٤
٦.العين الزجاجية،رواية،سحر ملص،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان،الاردن،٢٠١٣،ـ:٧
٧.م.ن:٨
٨.أركان القصة،فورستر،ت:جمال عياد:٥٣
٩.بناء الرواية،أدوين موير،ت: ابراهيم الصيرفي:٢٧
١٠.الزمن في الادب،هانز ميرهوف،ت:أسعد رزوق:٣٤
١١.خطاب الحكاية،جيرار جينت:٤٥،وينظر: بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي:١١٦
١٢.العين الزجاجية:١٠
١٣.م.ن:٣٠
١٤. خطاب الحكاية:٨٢
١٥. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي:١٣٢
١٦.تشظي الزمن في الرواية الحديثة،أمينة رشيد:١٠
١٧.الزمن في قصة (الجنازة)، كمال عبد الرحمن (كتاب نقدي مشترك):١٣٢
١٨. العين الزجاجية:١٢٣
١٩. خطاب الحكاية:٥١
٢٠. عندما تتكلم الذات،محمد الباردي،وينظر: بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي:١٢١
٢١.عندما تتكلم الذات:١١٧
٢٢. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا،ابراهيم جنداري:١٠٦
٢٣.العين الزجاجية:٢٥
٢٤.م.ن:١١٣
٢٥. غائب طعمة فرمان روائياً،فاطمة عيسى جاسم:١٢٨ ـ ١٢٩
٢٦. بناء الرواية، سيزا القاسم:٢٢
٢٧.غائب طعمة فرمان روائيا:١٣٠
٢٨.العين الزجاجية: ٩

المصادر والمراجع

١.أركان القصة، فورستر،ت: جمال عياد، مراجعة: حسن محمود،دار الكرنك للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٦٠



٢.بناء الرواية،أدوين موير،ت: إبراهيم الصيرفي،مراجعة: عبد القادر القط،الدار المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٤
٣.بنية اللغة الشعرية،جان كوهين،ت: محمد الولي وزميله،دار توبقال للنشر،ط٢،الدار البيضاء،١٩٨٦
٤.بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ، الشخصية) حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي،بيروت ــ الدار البيضاء،١٩٩٣
٥. بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد القاسم،سلسلة دراسات أدبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ط١،ــ ١٩٩٨
٦.تشظي الزمن في الرواية الحديثة،أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٨
٧. خطاب الحكاية،بحث في المنهج،جيرار جينيت،ترجمة : مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة،ط٢ ــ١٩٩٧
٨. دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري،د. نبهان حسون السعدون(كتاب نقدي مشترك)دار الحوار،سورية،ط١ ـ ٢٠١١
٩. الزمن في الأدب،هانز مير هوف،ت:أسعد رزوق،مراجعة الوكيل العوضي،مطابع سجل،القاهرة،١٩٩٧
١٠.الزمن في قصة(الجنازة)،كمال عبد الرحمن(كتاب نقدي مشترك)،دار الحوار،٢٠١١
١١.شعرية تودوروف،عثمان الميلود،عيون المقالات،ط١، الدار البيضاء،١٩٩٩
١٢. الشعرية، تزفيتان تودوروف،ت: شكري المبخوت وزميله،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،١٩٩٠
١٣. العين الزجاجية،رواية،سحر ملص،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان، الاردن،٢٠١٣
١٤.عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث،محمد الباردي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٥
١٥.غائب طعمة فرمان روائياً،فطمة عيسى جاسم،أطروحة دكتوراه،جامعة الموصل،كلية التربية،١٩٩٧
١٦. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١ ــ ٢٠٠١
١٧. المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي،مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر،تونس،١٩٩٤







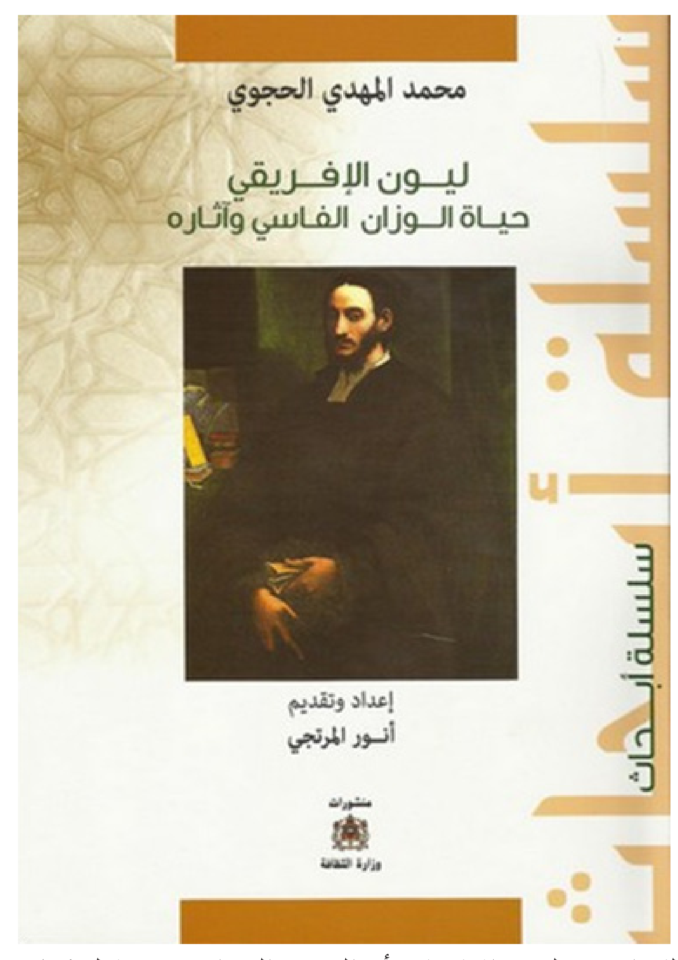


ليون الأفريقي .. سيــــرة الهــــوية المـــــزدوجة

د. أنـــور المـــرتجي ...

ذاع صيت الحسن الوزان المعروف بليون الأفريقي، بعدما أصدر الكاتب اللبناني أمين المعلوف، باللغة الفرنسية روايته الشهيرة (ليون الإفريقي)، التي وضعته في مصاف الروائيين العالميين، لكن قبل ظهور هذه الرواية (كنا نعتقد أن أمين المعلوف هو الذي اكتشف شخصية ليون الإفريقي وحياته الأسطورية وتنقلاته العجيبة، لكنني كما يقول الكاتب سمير عطا الله، اكتشفت فيما بعد أن عشرات الكتب قد وضعت عن حياة الوزان – يبدو أن المعلم بطرس البستاني كان أولهم عام ١٨٦٧ وهذا أحد أبرز مؤرخي الأندلس، ثم نجد عام ١٩٣٣ كتاب ليون الإفريقي أو حياة الوزان الفاسي وآثاره للمغربي محمد المهدي الحجوي (جريدةالشرق الأوسط. س٢٠٠٨ عدد ١٠٨٤٥).

ولد محمد المهدي الحجوي مؤلف هذا الكتاب عن حياة الحسن الوزان، بفاس، التحق بمدرسة الأعيان وتعلم اللغة الفرنسية، ثم انتقل بعد ذلك إلى المدرسة العليا للترجمة، كما كان يتردد على جامعة القرويين لينهل من عطاء علمائها، عمل موظفا في السلك المخزني وفي المحكمة العليا، حيث كان مستشارا بغرفة الجنايات، شاعرا له قصائد متفرقة، بعضها منشور في كتاب (الأدب في المغرب الأقصى).له ديوان مخطوط، قام برحلات عديدة إلى الجزائر وتونس وبعض الدول العربية.



لقد اشتهر ليون الافريقي أو الحسن الوزان من خلال كتابه (وصف إفريقيا)، يتحدث عنه محمد المهدي الحجوي في هذا الكتاب، بكثير من الإعجاب، (وكأحد العلماء الجديرين بالالتفات من لدن المسلمين وكأحد الجغرافيين الذين كان لهم دور رائد في قيام النهضة الكبرى، التي يعيش العالم تحت ظلها. ص ١٦).

ترجع شهرة الوزان إلى القيمة العلمية التي حظي بها كتابه (وصف إفريقيا)، الذي اعتبره المؤرخ عبد الله العروي (مؤلفا من الدرجة الأولى تاريخ المغرب ص ٢١٣).

عاش الوزان أو ليون الإفريقي، في سنوات المواجهة بين الشرق والغرب، التي عرفت الغزو المسيحي وحرب الاسترجاع لإمارة غرناطة من لدن الإسبان. ولد الحسن الوزان المشهور في الغرب بليون الإفريقي سنة ١٤٨٨م انتقل مع أسرته صغيرا إلى فاس في المغرب، حيث درس فيها على أعلام وعلماء جامع وجامعة القرويين، استطاع الحسن الوزان في فترة وجيزة أن يجالس كبار العلماء والفقهاء والقضاة، في المدن المغربية والإفريقية التي كان يزورها. وأن يجيد نظم القصيد وقول الشعر، ليكون محط إعجاب الملوك فينال من عطاياهم، كما اشتغل في سن مبكرة، مهنة حيسوبي ماهر، يستخلص واجبات الضرائب والمكوس من القبائل، كما زاول في فترة تمدرسه وظيفة كاتب معتمد في مارستان الأمراض العقلية، المعروف في فاس (بسيدي فرج)، وكان يتقاضى آنذاك أجراً قدَّرهُ في كتابه (وصف إفريقيا)، بثلاث (دوكات) كأجر شهري عن عمله في هذا المستشفى.

ينتمي الحسن الوزان إلى عائلة كانت تمتهن الفلاحة، كان أبوه ملاكا للأراضي الفلاحية في منطقة الريف بشمال المغرب، أما عمه الذي سيلازمه الحسن الوزان في أسفاره، فقد كان يعمل ببلاط السلطان، ويقوم بالسفارة ممثلا لملك فاس، عندما كان عمره لا يتجاوز العشرين وتحديدا سنة ١٥٠٤ م الموافق ٩١٠ الهجري، اكتسب معلومات هامة عن أحوال البلدان التي زارها، ستكون مرجعا مساعدا سيعتمد عليه في تأليف كتابه (وصف إفريقيا)، لكن بعد وفاة عمه سيلتحق الحسن الوزان ببلاط الملك محمد الوطاسي (المدعو بالبرتغالي).

كان الحسن الوزان شاهدا على سقوط الأندلس، كما أنه كان في المغرب في عهد حكم الوطاسيين، أما في ايطاليا فقد عاش بداية ازدهار النهضة الايطالية وعصر الأنوار الذي ستعرفه أوروبا. رحالة عابر للحدود والثقافات، وناقل المعرفة بين الشرق والغرب، بين الخلافة العثمانية والإمبراطورية المسيحية، لقد اقتيد الحسن الوزان أسيرا إلى روما، عند عودته من رحلة بين القسطنطينية والقاهرة، وفي جزيرة جربة التونسية تم أسره واعتقاله من لدن القرصان، وقدم إلى البابا في ايطاليا. وكان الأسرى في تلك الفترة يعتبرون من العبيد، وأغلبهم يعملون في قصور الملوك، وأحيانا ينتظم بعضهم في سلك الحرس الملكي، وكان مثل هذا المصير ينتظر الحسن الوزان، لولا أن البابا آنس فيه فطنة ودراية علمية، فبادر إلى عتقه وشمله بعطفه وقرر له معاشا سخيا، حتى لا يفكر في الهروب والرحيل إلى بلده.

لقد تُوِّجت هذه الحماية بإقناع الأسير الحسن الوزان أن يعتنق دين البابا، وتقول بعض الروايات المتضامنة معه، أنه فعل ذلك في إطار مبدإ التقية الشيعي، حتى يأمن سلامته، وأنه عند تنصره أطلق عليه البابا اسمه (جيوفاني ليوني أو يوحنا الأسد) حسب ترجمة المؤلف، بينما يرى بعض المؤرخين أن قبول الحسن الوزان اعتناق المسيحية، أملته المصلحة الشخصية حسبما يدل على ذلك سلوكه،





لأنه عندما أحس بإمكانية هروبه بعد موت سيده، عاد إلى بلاد الإسلام في تونس وهناك عاد إلى دينه الأصلي، كما يحكي صديقه ومعاصره (ويد منسطار).

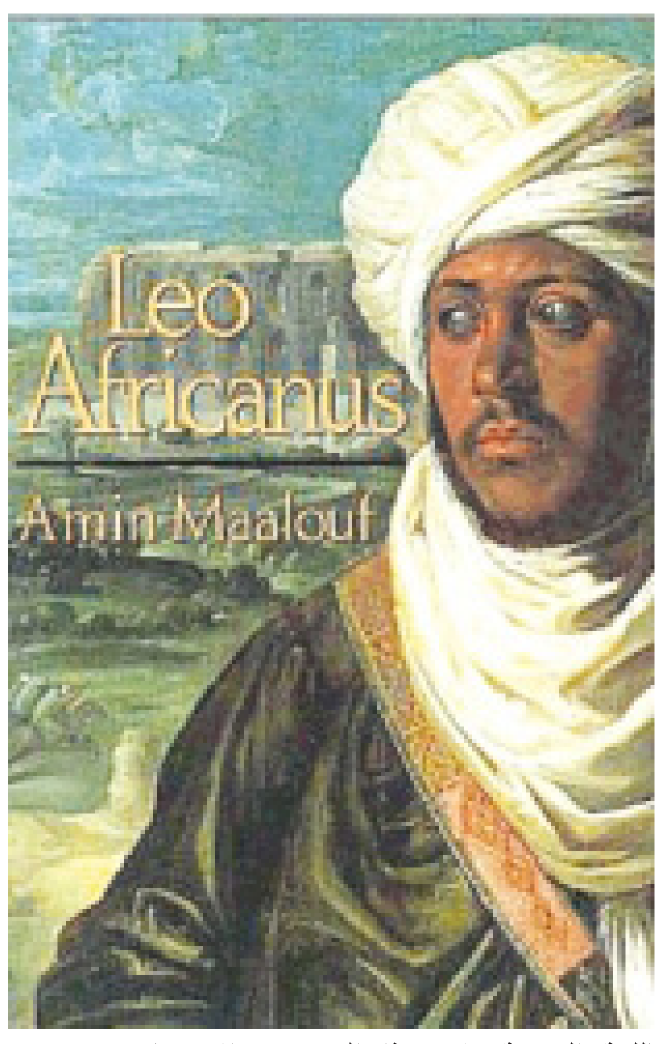
كانت مدينة فاس الحاضنة التي آوت الحسن الوزان، حيث درس في المسجد العتيق، ثم انتقل إلى جامع القرويين حيث تعلم العلوم الدينية، لكننا لا نعرف إلا النزر القليل عن حياة الوزان في روما، والغموض الذي يشمل حياته في هذه المرحلة، يشمل حتى مؤلفاته، كل ما نعرف عنه في هذه الفترة، أنه عاش في ايطاليا ما يقرب من عشر سنوات، تعلم خلالها الحديث والكتابة باللغة الايطالية، التي تتجلى في ترجمته لمؤلفاته ، من المؤكد أن موت ليون العاشر س١٥٢١ جعله ينتقل إلى مدينة بولوني التي امتهن فيها تعليم اللغة العربية لكردينال المدينة، ولربما من أجله ألف كتابا في نحو اللغة العربية، كما أنه سيؤلف لتسهيل تعليم العربية للاجانب معجما (عربيا – عبريا- لاتينيا) سنة ١٥٢٤م، باشتراك مع أحد المهاجرين من يهود الأندلس، ساهم فيه الوزان ب ٦٠٠٠ وحدة معجمية.

يمكن التذكير في هذا السياق، أن الحسن الوزان هو الرحالة العربي الوحيد الذي اندمج في أوساط المثقفين في ايطاليا، نسج علاقة صداقة ومودة مع كبار الرسامين الايطاليين الذين تعرف إليهم، استطاع أن يخلد وجوده الملتبس، من خلال لوحة تشكيلية تؤكد الأبحاث العلمية التي أجريت عليها، أنها البورتريه الحقيقي لشخص الحسن الوزان، الذي يعود تاريخ انجازه إلى أكثر من أربعة قرون، عندما كان الوزان قريبا من البابا ليون العاشر، الذي عرف عنه رعايته وتشجيعه للفنون والآداب، وتشوفه إلى معرفة الشعوب الأخرى والاطلاع على حضاراتها، ولهذا السبب سيطلب البابا من الحسن الوزان، أن يؤلف له كتابا عن (وصف إفريقيا).

تجدر الإشارة، أن كتاب وصف إفريقيا لليون الإفريقي بقي لقرون عديدة، المصدر الوحيد لمعرفة شمال إفريقيا وبلاد المغرب، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، نجد أن جل المراجع الجغرافية عن إفريقيا، صارت تعتمد على كتاب الوزان، من أجل اكتشاف إفريقيا ومعرفتها.

لكن هذا الكتاب الذي ترجم إلى جميع اللغات الأوروبية، لا نعرف بأية لغة كُتب نصه الأصلي، لقد صدرت طبعته الإيطالية سنة ١٥٣٠م في سلسلة كان يشرف عليها رموزيو Roumisio وهي خاصة (بالأسفار البرية والبحرية).

كما أثير نقاش حول صحة وجود النص الأول المكتوب



باللغة العربية، في هذا الصدد، يدافع جان رومزيو مترجمه الأول إلى الإيطالية (أو مساعد ليون في الترجمة)، على وجود نص مكتوب باللغة العربية (كان يحمله ليون معه في أسفاره)، لكن المستشرق الفرنسي الكبير لوي ماسينيون، في أطروحته الجامعية، بعنوان (المغرب في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، لوحة جغرافية حسب ليون الإفريقي ١٩٠٦) يؤكد (إن مخطوط كتاب وصف إفريقيا، لا توجد نسخته بالعربية أبدا ص,٢٦) لقد تحول الحسن الوزان، أو ليون الإفريقي أو جيوفاني ليوني، أويوحنا الأسد، إلى ظاهرة نصية لا نعرف عن ماضي صاحبها في موطنه الأصلي أو عن حاضره في المنفى، إلا شذرات متفرقة في كتابه (وصف إفريقيا)، لكنها توثق لمسار حياته، وكما يقول الفيلسوف شتاينر، (ففي لحظات المنفى والشتات يتحول الكتاب إلى مجرد وطن) لكن لولا التوقيع المذكور في آخر كتابه القاموس الطبي، وبخط يده (فرغ من نسخ هذا الكتاب العبد



الفقير إلى الله. مؤلفه يوحنا الأسد الغرناطي المدعو قبل ، الحسن بن محمد الوزان الفاسي ص،٣٣) لما استطعنا اليوم أن نعرف النظير العربي – الإسلامي لليون الإفريقي.

إن هذه المصادفة أشبه كما يقول الحجوي (بكلمة أولئك الذين يدركهم الغرق في مجاهل البحر ،فيكتبون كلمة عن حالهم وعن النقطة التي هم فيها، ويجعلون الكلمة في قارورة ويكلونها إلى أمانة البحر ،وكم حفظ التاريخ من فوائد لهده القارورات، وكم من اكتشافات هلك أصحابها، ولولا القارورة ما عرفت، وقارورة الحسن الوزان التي ضمنها كلمته وهو في مجاهل الغربة .هي. توقيعه في قاموسه الطبي المذكور.ص،٣٤)

لقد ترجم كتاب (وصف إفريقيا) إلى أهم اللغات الأوروبية، وعند عملية ترجمته تم إعادة صياغته، عن طريق التصويبات وتنقيح الهفوات الخاصة بكتابة الأسماء الجغرافية والتاريخية، لقد تعرض ليون الإفريقي كمدونة نصية تنوب عن الوجود الحقيقي للحسن الوزان لقراءات عديدة. حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظل كتاب (وصف إفريقيا) المصدر الوحيد المعتمد في معرفة شمال إفريقيا ومصر والسودان. هذا ما جعل الباحثين الغربيين يستفيدون من رحلاته في عصر النهضة الأوروبية وبداية انطلاق الحركات الاستكشافية إلى قارة إفريقيا المجهولة، (أما العرب فلم يعرفوا عالِمهم الوزان ولم يُعَرفوا به، وأغفلوا كتابه القيم في زاوية النسيان. حجي ص، ٦) ومن هنا تأتي القيمة العلمية، للبحث الذي كتبه المثقف الإصلاحي المغربي، محمد المهدي الحجوي، الذي قدمه إلى مجمع المستشرقين، وذلك من أجل إنصاف الحسن الوزان (كشخصية بقيت لفترة طويلة مجهولة في أوساطنا.ص،١٩)

كما حاول الحجوي في هذا البحث أن يفند الأطروحة الإستشراقية، التي مفادها أن ليون الافريقي في كتابه وصف افريقيا (قدم لنا تأليفا عربيا بتفكير أوروبي

(حجي . ص .١٨)

ولهذا يستعيد الحجوي، التذكير بالمسار العلمي للوزان في جامعة القرويين بفاس، والتأكيد على أصالة جذوره المغربية (فمدة تعلمه لم تكن طويلة، ومع ذلك حصل من المعلومات على ما رفعه إلى المقام الذي تبوأه... حتى نال منها ما جعل منه أكبر جغرافي لعهده. ومن أكبر شيوخ أوروبا في ذلك الفن. الحجوي،ص،٥٦)

يمكن النظر إلى كتاب المهدي الحجوي وأرائه، كمحاولة لتوطين شخص الوزان في بيئته الأولى، من خلال تعريب لقبه الأجنبي (ليون الافريقي) وأسلمته ثم مغربته، عبر التأكيد على اسمه الأول (محمد الحسن الوزان الفاسي)، كما أن الدرس المنهجي الذي قصده الحجوي، أن الأسير الحسن الوزان صاحب الهوية المغربية، هو الذي ساهم في نهضة أوروبا وشجع الأوروبيين على ارتياد الآفاق المجهولة، أما الرسالة التوجيهية التي يقدمها الحجوي بين ثنايا سطور كتابه، فقد كانت موجهة هذه المرة إلى أهله من المغاربة، بأن يجعلوا من سيرة الحسن الوزان معلم الأوروبيين نموذجا للتحدي، وأن يتسلحوا بروح الثقة والاعتزاز بالذاتية المغربية والنبوغ المغربي، بالرغم من كابوس الاحتلال الأجنبي الجاثم على صدورهم، وأن يجعلوا من شخصية الوزان نبراسا يحتذى به في مسيرة النهضة العلمية (لقد عزمت على أن أخص هذا الرجل العظيم، الذي لا يقصر قدرا عن ابن خلدون وابن الخطيب. ببحث في تاريخ حياته ص.٣٢)

كما أن كبير مؤرخي المغرب في تلك الفترة، الباحث عبد الرحمن ابن زيدان، واضع مقدمة كتاب الحجوي، نحا نفس النهج، متوجها إلى النخب المغربية والناشئة الصاعدة (أن يرشد الله شبابنا الناهض إلى الاقتداء به في كتابة تاريخ أعلامهم وبلادهم، الذي لا توجد أصوله إلا باللسان الأجنبي. ص. ٢٤). وأن يحذو هذا الحذو، في إبراز (أمثال هذه الجوهرة النفيسة القيمة، واكتشاف ما لعامل سلفنا، من دفائن الكنوز العلمية والأدبية التي لا يفنى ثروتها إنفاق ص.٢٥)

كما أن الشاعر المغربي الكبير أحمد السكيرج في تقريظه لكتاب الحجوي والاحتفاء بشخص الوزان، يرى فيه وفي شخصه دعوة (إلى مراقي العلوم والعرفان. ص. ٢٧) لكن بعد مرور سنة على صدور كتاب الحجوي، سينشر رائد الحداثة المغربية، الكاتب المجدد سعيد حجي، في جريدة (المغرب)، بحثا عن (الحسن الوزان، شخصية مغربية فذة) يقول فيه (لشخصية ليون الإفريقي هذا مقام كبير في الدوائر العلمية الغربية وكثير من المقالات حررت فيه، يعتبر شخصا له خدمة جليلة للثقافة والبحث في عصر لم تكن فيه معلومات الإنسان عن هذا العالم، إلا معلومات سطحية، إذن فمن المؤسف أن يجهل مثل هذه الشخصية من وسطنا العربي، وفيه تدرجت وتفتقت ، بينما له في الغرب دوي، حيث يعتبر ممتازا في معلوماته وطريقة بحثه. ص.٣٩٨) وأهم ما يدعو إليه سعيد حجي (أن أقل الواجبات التي ينبغي أن نقوم بها نحو رجلنا الممتاز، أن يترجم كتابه إلى اللغة التي هي أصله الأول، فنعيد إلى المكتبة المغربية كتابا من كتبها الضائعة) ولم يتحقق انجاز هذا النداء الغيور، إلا بعد







مرور أربعة قرون على إصدار النسخة الإيطالية، عندما قام الباحثان المغربيان محمد حجي ومحمد الأخضر، بنقل كتاب وصف إفريقيا إلى اللغة العربية.

قدم لنا ليون الافريقي في كتابه (وصف افريقيا) عملا بيداغوجيا رصينا، يتوخى الدقة العلمية والامتاع في قراءته، عن طريق المزج بين علم الجغرافية وفن الرحلة، كما أنه يتميز بانزياحه عن طرائق الكتابة الجغرافية التقليدية ، وذلك بعدم الالتزام بالكتابة الطبوغرافية الخرائطية، والتركيز على فعل المشاهدة والتجربة المعيشة والحكي الشفاهي. لأن ظروف الأسر العصيبة في روما، وبعده عن المكتبة العربية، جعلت ليون الإفريقي يعتمد على جذوة الذاكرة وما علق بها من أحداث عاشها، أو مشاهد رآها. ولهذا تنوعت مناهج التأليف في كتاب وصف افريقيا، بين الجغرافية الوصفية والرواية الشفاهية، والمقاربة الأنتروبولوجية، والحكي التاريخي والمجاز التخييلي. ففي أحد السرود المثيرة في كتاب وصف افريقيا (يروي ليون، حكاية تأسيس مدينة القصر الكبير، من طرف يعقوب المنصور، فعلى إثر التيه الذي كان هذا الأخير ضحيته أثناء عملية القنص، بادر أحد الصيادين الفقراء إلى إنقاذه وهو يجهل أن الأمر يتعلق بملكه، مع ذلك، عبر الصياد للرجل التائه، في أسلوب مؤثر عن عرفانه بجميل ملك البلاد، الذي يقوم بواجبه فينشر العدل، وهو ما يتيح لأفقر رعاياه العيش في طمأنينة وأمان. وجزاء له على تصرفه وولائه، أمر يعقوب المنصور ببناء مدينة، وعين الصياد واليا عليها، (م.المناهل، أم البنين الزهيري. ص. ٥٦ عدد ٨٨)

لقد تحولت حياة الحسن الوزان إلى ظاهرة نصية، أو إلى سلطة حكائية تتسلح بفتنة الغواية، جعلت من كتابه (وصف افريقيا) أن يكون شبيها بحكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة، التي استعملت حيلة الحكاية من أجل تأجيل موتها، كذلك كان الأمر مع الوزان، الذي لولا محكيات كتاب (وصف افريقيا) لكان مصيره مثل بقية الأسرى الذين اعتقلوا معه.

تتميز منهجية الباحث المصلح المهدي الحجوي، بالدقة الموضوعية من خلال جمعه للمعلومات البيوغرافية عن حياة الوزان، التي تعتبر ضنينة لحد الآن، خاصة وأن جل مراجع البحث عنه موجودة باللغات الأجنبية، ولقد بذل الحجوي في هذا الصدد، مجهودا جديرا بالتنويه، معتمدا في التأريخ لحياة الوزان على المراجع الأجنبية، متجاوزا كل ما قام به من سبقوه من المستشرقين، بل إنه صاحب المبادرة الأولى في الثقافة العربية والمغربية،الهادفة إلى ترجمة بعض النصوص من كتاب (وصف افريقيا) وصفحات من المعجم (العربي – العبري – اللاتيني)، الذي شارك الوزان في تأليفه، بمعية أحد الأطباء اليهود من مهاجري الأندلس.

بالرغم من أن كتاب (حياة الوزان وآثاره) للمهدي الحجوي، نشر باللغة العربية، فقد كان له صدى وتقدير عند الباحثين المستشرقين، وكان أول من انتقده الباحث الفرنسي ج. كولان. الذي حاول أن يستعيد الوزان إلى أحضان الثقافة الغربية، وأن يعيد تنصيره من جديد، بعد ما عمل الحجوي، على إرجاعه إلى أحضان ثقافته العربية – الاسلامية.

إن أول الملاحظات التي وجهها كولان إلى الحجوي، تتعلق بتغاضضه عن ذكر المستشرق الفرنسي لوي ماسينيون، الذي سبقه إلى الاهتمام والبحث فى حياة الوزان، وضرورة الإحالة المرجعية إليه، بل إن كولان يتهم الحجوي باعتماده على خريطة ماسينيون، دون ذكره للمصدر، بالرغم أن منهجيات الباحثَيْن جد مختلفة. لقد اعتمد ماسينيون على التوصيف الطوبوغرافي والخرائطي لأقوال كتاب (وصف إفريقيا)، دون الاهتمام بشخص الوزان والتعريف بحياته، بينما كانت منهجية الحجوي موجهة إلى القارئ العربي الإسلامي، أن يعرف شخص الوزان الذي ضاع في زحام الأعلام الأجنبية، لهذا سيوجه كولان تنبيها ناقدا

إلى الحجوي، بأن يحيل إلى لوي ماسينيون والاعتراف بفضله عليه، لأنه صاحب الخرائط التي نشرها الحجوي (مجلة هيسبيرس، ص. ٩٥ ـ ١٩٣٥)

استطاع المهدي الحجوي، في كتابه (الحسن الوزان وآثاره) أن يقدم نموذجا للشخصية المتوسطية، الموزعة بين عالمين، دار الإسلام وبلاد الحرب، بين سكان الجنوب والشمال، الناطقين باللسان العربي والأعجمي، إنه كما تقول الباحثة الأمريكية نتالي زيمون ديفيس عن (ليون الإفريقي)، أشبه بطائر يعيش في البر والبحر، أو كأنه مواطن قادم من أبراج بابل، تعلم اللغة الإيطالية واللاتينية عند إقامته بروما، كان يتكلم قبل أسره اللغة العبرية لمجاورته ليهود الملاح في فاس، واللغة القشتالية التي أتقنها في طفولته قبل مغادرته إمارة غرناطة مسقط رأسه، والأمازيغية (الريفية) نظرا لزيارته المتكررة إلى جهة الريف.واللاتينية لغة التأليف والمعرفة في موطن المنفى.

لقد قام المهدي الحجوي في هذا الكتاب، بتحرير الحسن الوزان/ ليون الإفريقي من أسر المقاربة الاستشراقية، التي تسعى إلى الاستحواذ عليه والرغبة في تملكه، وأن تقنع القراء الأجانب أن قدر المبدع العربي – المسلم، أن لا يبدع إلا عندما يكون خارج وطنه ويعبر بغير لسانه، كما أن هذا الكتاب يتوجه كذلك إلى بعض أصحاب الرؤية السلفية الجديدة من المثقفين العرب، الذين تنكروا بمنطق تكفيري لعبقرية الحسن الوزان نظرا لتمسحه ، وتعاملوا مع آرائه وكتاباته الذكية، بأنها موسومة بالتجديف والتحامل لاعتناقه الدين المسيحي، دون أن يستعيدوا في هذا السياق سماحة الإسلام، عملا بقوله تعالى (من كفر بالله من بعد إيمانه، إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان).



منى صريفق

تقدم الكتابة العبثية التي أسس لها الكثير من الكتاب في الرواية الفرنسية نوعا من المقاومة التي تعزز مقولات فلسفية لا يمكن التغاضي عنها في كل الأحوال.فكان ألبير كامي من الكتاب المجتهدين في تحقيق آرائهم الفلسفية و الوجودية العبثية على مساحات السرد الواسعة، ليؤثث لنفسه تيمة مميزة تفتح آفاق القراءة و التأويل للنص دونما ملل أو كلل .
مرت الرواية الفرنسية بتطورات مرحلية ساهمت في تطور بنيتها التكوينية، كما أعادت خلق توجهات جديدة للتجربة الإبداعية في حد ذاتها.و هي في ذلك ككل الآداب تتأثر بمجريات العالم من حولها، وتؤثر في القارئ عن طريق رجرجة الوعي الثابت لديه؛ لتصبح عملية القراءة أصعب و أعقد.من حيث التنبؤ بنمطية معينة و مستهلكة فإذا بها تكون ذات أبعاد جديدة تهدم أفق التوقع لدى المتلقى في كل الصور الكلاسيكية للقراءة الموّحدة الأفق.
ذلك أن عملية الرؤية الفنية التي ينتحلها المبدع أضحت أكثر دقة من حيث إعادة تشكيل جزئيات المفاهيم المسيطرة في العالم الموجود.



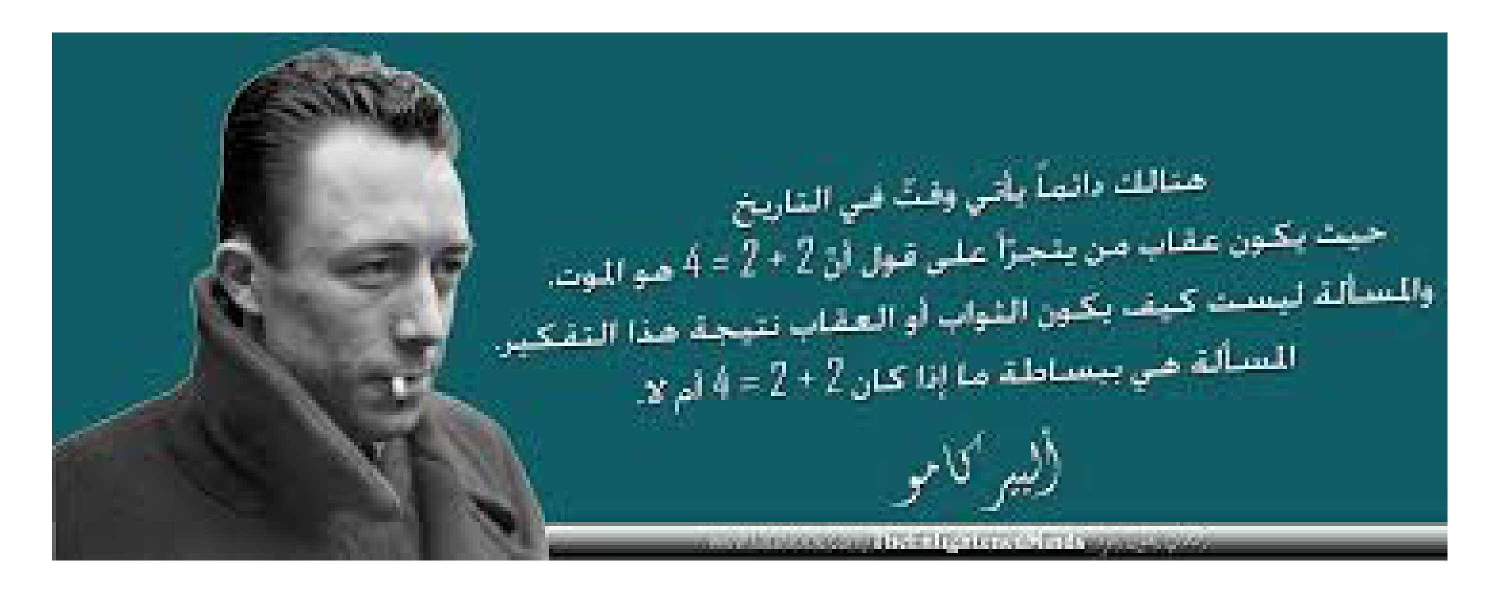

و هذا صنو ما تبحث فيه الرواية الفرنسية التي تحدث عن أهم معالمها الناقد»هنري بيير»موضحا أنها ذات ابعاد واسعة يصعب على القارئ أن يحدد توجهها الفكري ضمن مدرسة معينة،إلا أن بنيتها الحالية كانت نتيجة لتظافر الكثير من الايديولوجيات و المفاهيم الكتابية انطلاقا من المدرسة الرمزية * على يد(أناتول فرانس)* مرورا بتجليات الرؤية الاجتماعية و الأفكار المجردة لرؤية العالم لــ»بول بوروجيه»* و «رومان رولان»* من جهة و من جهة اخرى بتحولات الرواية إلى سيرة ذاتية ينقل فيها كاتبها مجمل أحداث حياته.لنصل إلى الروائيين الفلاسفة الذين أرسوا دعائم رواية جديدة، حاولوا التعبير من خلالها عن أفكارهم الوجودية و نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر :»جون بول سارتر (*)ألبير كامو (*) سيمون

المنطقة الأكثر قابلية في بناء تصورات و هدم أخرى في أذهان القرّاء؟

يزودنا المعنى اللغوي لكلمة عبَث بالكسر و عبثا: لعب فهو عابث فالعبث هو اللعب و الهزل(٢)

ومن الملاحظ أن كلمة العبث Absurde في معناها العربي تعطينا جزءا بسيطا من المفهوم العام لهذه المفردة. إلا أن المعنى الغربي يقربنا أكثر إلى الدلالة المحورية لها، ففي معجم Larousse نجد معناها:ضد العقل ، ضد المنطق ، المخالف للصواب ، ضد التصور المشترك. (٣) وهذا يجعلنا نستنتج إلزاما أن في هذه النظرة الجديدة تأسيسا جديدا يضعه أمامنا أشكال اللامعقول في الكتابة والفكر .

فهذا إبراهيم حمادة يرى أن العبث هو النشاز والخروج



دي بوفوار (*١).

بعد الحرب العالمية الاولى(١٩١٤) اتخذت الرواية الفرنسية أبعادا جديدة تنضخ برؤى مثقلة بتجارب الإنسان الفيلسوف، الذي يعيد تركيب أجزاء الواقع الذي ينتمي إليه في صورة رواية متكاملة و متلاحمة الأجزاء من الناحية الفنية، معبرا من خلالها عن مجموعة من المفاهيم والأفكار أهمها على الاطلاق «فكرة الوجود،الحرية و الاختيار،العبث و القيم و الأخلاق الذاتية.فحقيقة بناء الذات الانسانية أضحت من أهم الترسبات التي يجب على الانسان إعادة النظر في حيثياتها، و لعلنا لا نجانب الصواب إن ركزنا على احد المفاهيم التي يطرحها الاسلوب الوجودي في التفلسف ألا و هو «العبث» فما هو العبث؟و ما ترمي إليه الرؤى العبثية خاصة و إن كان يقيننا أن الأدب هو

عن القاعدة وانعدام المعنى وهذا ما يثير فينا عاطفتي : الضحك و الأسى معا(٤) في حين تعرفها احدى الدراسات الاجنبية أنها تلك العلاقة الميتافزيقية المشتتة بين الانسان و العالم(٥)اما نبيل راغب فيصف الرؤية العبثية بأنها داء «يسري في العقل الباطن اللاواعي، بحيث يصعب على الانسان تحديد ملامحه و تحليل أسبابه؛ أي أن أدب العبث هو مرآة فاضحة تعكس و تكبّر ما يعانيه الانسان المعاصر سواء أكان يعاني التفكك أم التفتت أم التشتت... أم ضياع الحدود بين الواقع والوهم (٦)ومن هذه الأقوال نستنتج أن هذه الرؤية تتقاطع في نقطة مشتركة تجمعها و المدرسة السريالية * لما تحويه من شطحات العقل الباطن وهلوسة عالم الأحلام الزاخر بالهواجس والآلام و الآمال، و المدرسة الرمزية أيضا لما تحويه من صور مضطربة

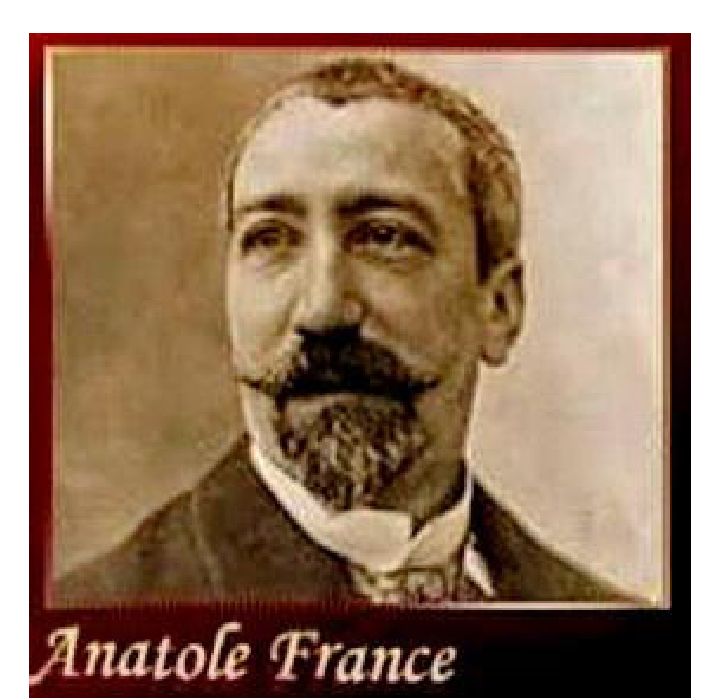
تجمع بين الجمال و القبح والأسطورة والواقع(٧).
فالعبث بمختلف أبعاده يصور لنا عديد المعاني:اللامعقول، اللامعنى، اللاوجود و هذا ما نادى به فلاسفة شهدوا مختلف الايديولوجيات الحاصلة على أرض فرنسا فيما بين الحربين العالميتين-فقد حملت أحداث الحروب مفاهيم الشتات و اللاثبات للإنسان الأوربي بكل ما تحمله اللفظة من معنى-ومن الفلاسفة والكتاب المبدعين الذين اقترنت أسماؤهم بمسار العبثية الكاتب الجزائري المولد(ألبير كامو ALBERT CAMUS) الذي اتسعت دائرة الاهتمام به من قبل الدارسين والنقاد و أسالت الحبر الكثير حول مفهومه للعبثية ومدى تطبيقه إياها في نصوصه الروائية والمسرحية على حد سواء.فهل لألبير كامو مفهوم محدد للعبثية كفكرة جلية للوجود؟
وهل أعماله الأدبية تتمحور حول خصوصيات العبث من منظور وجودي بحت، يجعل منه مؤسسا لوعي متجدد في كل حين قراءة؟
تطرح احدى الدراسات الأجنبية فكرة أنه يجب علينا أن نضع نصب أعيننا خصوصية التجربة الروائية التي تقوم أساسا على التفلسف الوجودي عامة والرؤية العبثية خاصة حيث تقول:(من الضرورة بمكان أن نؤكد أهمية الموضوع المناقش-الوجودية كسبيل للتفلسف-الذي تطرق إليه عديد الفلاسفة أمثال: نيتشة، هايدغر، كيكيجارد.ومن عديد الأدباء أمثال: كافكا،ديستوفسكي،سارتر...)(٨)، لتخصص في موقع يليه رؤية ألبير كامو للعبثية التي» تأخذ منحى آخر فتصبح ذات أبعاد مميزة، تخلق تناسقا بين كل ما يبثه في كتاباته السردية و الشعرية الغنائية)(٩)، و مما يعزز رؤيتنا اتجاه تمفصلات القرائن التي انتجت الكتابة الروائية لديه هو تصريح احدى الدراسات(أن كتابة ألبير كامو تزامنت مع تقلبات سياسية و ايديولوجية، إنها مرحلة ما بعد النيتشوية و الوجودية الملحدة؛هي من صنع روح العبث عنده و عند سارتر و كل المؤسسين العظام لهذا المذهب)(١٠)كما أن ظهور روايات أديبنا تزامن و ظهور أحد النزعات الأدبية في فرنسا التي تدعى «اللاأدب» أو «الأدب المضاد للأدب*» الذي قدم للرواية بعدا جديدا يحمل لنا ثورة سواء أكانت معلنة أم خفية، الأهم أنها أسست لظهور رواية جديدة هجرت فكرة انتقال الفنان من أحداث العالم الداخلي إلى حيثيات العالم الخارجي فيصبح الشيء بوجوده المستقل هو كل شيء ، و يصبح انفعاله به لا فعله فيه هو الأساس(١١).
ما يلاحظ على كتابة ألبير كامو في رواياته(١٢)



(الغريب L'etranger سنة ١٩٤٢،الطاعون La peste سنة١٩٤٧) أن له ثلاث مفردات لمعنى العبث الأولي: تكون على مستوى الكتابة الروائية لديه، فهو يركز على التغريب في اختيار الالفاظ والكلمات ، و هذا ما يتوازى و مفاهيم العبث في الوعي لديه؛فنجده حسب نبيل راغب يجنح إلى الشتات في المعنى (١٣) فالرواية المثالية في نظره هي الرواية التي تؤكد حقيقة العبث و هي في الوقت ذاته الرواية التي تجسد التمرّد ضده،فهو يقول :(لا يمكن للإنسان اللامعقول L'homme absurde أن يصل مرتبة التعالي وهو متصل أوثق الاتصال بعالم الظواهر المباشرة، وعالم الظواهر هذا هو بالنسبة له عالم الجزئيات التي ينبغي على الفنان أن يعمل في نطاقها) (١٤)فالإبداع الفني يعدّ نشاطا مؤكدا لحقيقة النزعة العبثية في الوجود.
فإن كانت هذه أولى المفردات التي ميزت تجربة البير كامو،فالثانية كانت على مستوى المفاهيم و أهم المفاهيم التي سيّر بها شخصياته وقناعاتهم ، فقد صورهم في عالم مغلق، مشتت، لا معقول مسكون باللامنطق، أنه عالم لا يوصف ملئ بالتناقضات والمعارضات التي يلفها القلق و الوهن النفسي و هذا ما يظهر جليا في روايته الغريب في بدايتها حيث يفرد قائلا:(أمي ماتت اليوم، و ربما كان ذلك بالأمس.لست أدري ! فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول ماتت الأم، الدفن غدا...تحيات طيبة وهذا لا يعني شيئا فربما كان ذلك بالأمس)(١٥)و من هذا النص يظهر لنا أن الكاتب يؤسس لخلفية تدفعنا لولوج النص الروائي

لرؤية ذلك الخلاف الخفي بين الشخصية و عواقب الأمور في عالمه،تناقض الكلمات(...امي ماتت اليوم..فربما كان ذلك الأمس...) شك وضياع وضعف في نبرة استقبال الخبر.إن الاستكانة التي تقمصتها الشخصية العدمية في نظره بحيث تتلقى الخبر العبثي من الوجود اللا معقول ما هي إلا نوع من أنواع العبث الذي يعترينا ويلفنا دون ان نعطيه أهمية الثورة والمقاومة.

كما أننا نجده يتعرض لفكرة الشر Le mal في العالم و مدى ارتباطها باعتباطيات الوجود في تحديد المصائر -باعتباره ملحدا يعزي الفضل الوحيد في هذا العالم إلى الإنسان Lhomme- ففي روايته الطاعون تتجسد الفكرة من خلال طرح القص السردي المتمحور أساسا على الطاعون -في حد ذاته- الذي يصيب مدينة وهران، و يصور لنا أنها كما ظهرت بموت الفئران عبثا(دون منطق غياب السبب و المسبب)اختتمت بظهور فئران على قيد الحياة من جديد ، و هذا صنو ما طرحته احدى الدراسات الأجنبية بخصوص رؤية كامو للشر فتقول :(يحمل ألبير كامو العبثية في عديد السلوكات الإنسانية –لشخصيات رواياته- التي تواجه الشر،إن الشر ظاهرة لا يمكن لنا أن نفهمها و لا حتى أن نفسرها.إنه كالحياة لا يمكننا تغييره، على الإنسان أن يعتقد بوجود عالم عدمي عبثي عليه أن يكمل حياته فيه)(١٦) فنظرته للحياة الشر وكل الاحداث التي تمر بها ذات الإنسان هي أمور عبثية علينا أن نجابهها بقوة وقناعة راسخة فحواها: أن عالمنا عبثي عدمي لا يمكن لنا أن ننتحر فيه كما كانت نهاية الفلاسفة الذين تأكدوا من هذه الفكرة وكان حتفهم في نهاية المطاف الانتحار مثل «شوبنهاور»، وإنما علينا أن نكمل رسوخ الفكرة بمفهوم آخر هو المقاومة والثورة ضد الهدوء الذي يبعثه فينا ذلك العبث التراكمي الممل.فقضية رفض الذات الإنسانية التخلص من نفسها عن طريق الانتحار كحل جيد هو المفردة الثالثة التي تميزت بها أعمال ألبير كامو، فعلى الإنسان مجابهة النفس والعالم عليه بالمقاومة والثورة التي تحمل التمزق و الانفصال و الانكسار و مكافحة الاستقرار و الهدوء(فنزعته –في المقاومة Résistance – خلقت ذلك الشغف الاساسي للإنسان الممزق بين نداء التوحد و النظرة الواضحة للعالم من حوله والتي تمدّه بجدران تحد من حريته –فهي مراوغة-)(١٧) من هنا نفهم جيدا أن العبثية قضية تنحصر بين طرفين أساسين هما الإنسان و العالم الذي يحويه و يريد التحرر منه بأقصى الثورات قوة .و هذا فعلا ما أكدته عبارته في نهاية نص روايته



«الطاعون»التي تقول:لأجل لا شيئ ، إنه لا يتكلم لكي لا يقول أي شيئ في النهاية اسعدني و لكن الآخرين قالوا:إنه الطاعون لقد هاجمنا الطاعون للحظات ظننته سيقول الكلام ذاته، الطاعون؟هذه هي الحياة و هذا كل شيئ(١٨) مقطع يعج بترسبات عديد المفاهيم التي ذكرناها آنفا، فالعبثية لديه تولد من مواجهة صرخة الإنسان و صمت اللامعقول في العالم الذي يحويه.

و لكن سؤالا يطرح نفسه دائما في خضم هذه الورقة : هل رصد أهم الجوانب التي تمس الإنسان في شتاته و لا منطقية الوجود الذي يحويه يجعل من هذه المفاهيم تنعكس الزاما على الإنسان و بالتالي تكون معبرة عن شتات فعلي كان أو سيكون في الذات الانسانية؟ هل كل قارئ يمعن النظر في عناصر العبث التي يقدمها لنا البير كامو في رواياته توجهنا أو بالاحرى تعيد توجيه وعينا نحو فكرة العبث الوجودي الذي أخذ حياته برمتها و هو ينظر لها من خلال مقالاته الفلسفية * و مسرحياته المشهورة؟

إن تسليط الضوء على وعي ومفهوم معين في العالم الذي نعيشه يتأكد ضرورة من خلال منظورين، أولهما أننا نقرأ لالبير كامو كفيلسوف له رؤية محددة للعالم و هي إما أن تقنعنا بما يرمي إليه،إما تجعلنا نتأكد من قناعات الوعي الخاصة بنا التي تختلف عن زاوية رؤيته بالضرورة.و ثانيهما أن البير كامو يهدف إلى أبعد مما نظن، فهو يؤسس لنظرة شاملة يريد الانسان ان يتشربها كقناعة في الحياة و الوجود.و بالتالي هو يخبرنا عن أزمة المفاهيم في عالمنا


سيمون دي فوار

عن طريق الشتات المعبر عنه في تلك الاعمال الخالدة. سواء من حيث اللغة المتبعة أو الترابط الذي يشكله بين الاحداث والشخوص والزمان و المكان.ونكون بهذا وصلنا إلى هدف الأدب العبثي بصورة جلية و الذي يتلخص في قول نبيل راغب:(أدب العبث من النظريات التي تهدف إلى تلخيص حياة الإنسان من التشتت و التشويه و الضياع و انعدام الرؤية و فقدان المعنى و غير ذلك من الرواسب و الشوائب و التناقضات و الصراعات و الإحباطات والسلبيات التي تحرم الإنسان من الحياة المتناسقة المتسقة الزاخرة بالمعاني الخصبة و الدلالات العميقة)(١٩).فهو هنا يبيّن لنا أن المعنى الذي يرمي إليه العبث ليس في حد ذاته مشتتا ولا تحكمه ترابطات بين مفاهيمه بل العكس من ذلك فهو ثورة على مفاهيم سادت من قبل، هو مقاومة للتغيرات غير المتوقعة من العالم .لذا قرر الإنسان أن ينفصل عن عالمه ليجدد ثورة ذاته ضد كل المفاهيم القديمة والمملة التي جعلته يعيش في الهدوء الذي تصدمه العاصفة. فالقدرة على إكمال مسيرة طويلة يلفها الملل العبثي الذي يسكن الوجود لهي الانتحار في حد ذاته، لذا كان لابد من الثورة السريعة و غير المؤقتة التي تستهدف أساسا كل نقطة ثبات و هدوء مخيف في الوجود الذي نسكنها و يسكننا في آن-حسب رؤية كامي طبعا-

هوامش المقال

(*)الرمزية :«Symbolisme»:المدرسة الرمزية هي اعتقاد بوجود مجموعة من الرموز القادرة على التعبير عن أحداث و عقائد مختلفة .اهتم الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر و الموسيقى.لهذا المذهب اسس فنية نلخصها فيما يلي:

الاعتماد على الصور الشعرية الظليلة، الافادة من تراسل الحواس فتعطي للمسموعات ألوانا،اللجوء إلى الالفاظ المشبعة الموحية التي تعبر في قراءتها عن أجواء نفسية رحبة .

(*) أناتول فرانس(Anatol france):هو روائي وناقد فرنسي ولد في باريس ١٦ أبريل ١٨٤٤ لعائلة تعمل في الفلاحة وتوفي في ١٢ أكتوبر ١٩٢٤. من رواياته (جريمة سلفستر بونار) و(الزنبقة الحمراء) و(تاييس) و(ثورة الملائكة) و(الآلهة عطشى). دخل في أكاديمية اللغة الفرنسية في ٢٣ يناير ١٨٦٩ متحصلا على المقعد ٣٨. تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1921 لمجموع أعماله.

(*) بول بورجيه(Paul bourget)(١٨٥٢-١٩٣٥) ولد الكاتب الفرنسي بول بورجيه Paul Bourget بمدينة أميان Amiens الفرنسية وتوفي في باريس. كان والده جوستان معلماً للرياضيات، وقد أبدى بول منذ نعومة أظافره ميلاً مُتَّقداً للمطالعة.... أخذ بأسلوب تين[ر] Taine وسانت بوف[ر] Sainte-Beuve في نهج نقدهما، وقرض الشعر في شبابه فأصدر ثلاث مجموعات شعرية ذاتية الطابع، ثم أصدر كتاباً علمياً هو «مقالات في التحليل النفسي المعاصر» Essais de Psychologie Contemporaine يتجلّى فيه تأثير تين، ثم أتبعه بدراساتٍ جادةٍ في مجال النقد. ولما قارب الثلاثين من عمره بدأ يكتب الرواية، متأثراً ببانجامان كونستان[ر] Benjamin Constant خاصة. واتّسم ميلُه بالتجديد في تقنية الرواية، وبدا كما لو أنه يواجه التشخيص الخارجي لدى أميل زولا[ر] Emile Zola بالتحليل النفسي المهتم باستجلاء الحالات النفسية المختلفة وعوارضها وأزماتها. هكذا أصدر روايات: «اللغز القاسي» (١٨٨٥) Cruelle enigme و«جريمة حب» (١٨٨٦) Un Crime d’amour و«أندريه كورنيليس» (١٨٨٧) André Cornélis و«أكاذيب» Mensonges مصوِّرا فيها الحياة السائدة في عصره، ومُتَّكئاً على التحليل النفسي الدقيق، ثم أصدر رواية «المُريد» (١٨٨٩) Le Disciple التي تعدُّ قمة إنتاجه الروائي، ورواية «المرحلة» (١٩٠٢)L’Etape.

(*) رومان رولان: «Romain Rolland»ولد رومان رولان في بلدة كلاميسي في ٢٩ يناير ١٨٦٦ من أسرة ريفية برجوازية

عريقة القدم. تعلم أولا في البلدة التي ولد بها، ثم انتقل إلي باريس عام ١٨٨٦ حيث التحق بمدرسة النورمال العليا، وفي عام ١٨٨٩ نجح في امتحان الاجريجاسيون في التاريخ والفلسفة وفي عام ١٨٩٥ حصل على شهادة الدكتوراة في الآداب برسالة قدمها عن اصول المسرح الغنائي الحديث، وعين بعد ذلك أستاذا لتاريخ الفن في مدرسة النورمال العليا، ثم عين استاذا في السوربون حيث أدخل مادة تاريخ الموسيقى وبقى فيها حتى عام ١٩١١. حصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة ١٩١٥ «بمثابة تحية إلى المثالية النبيلة من إنتاجه الأدبى وتعاطف ومحبة الحقيقة مع الذى وصفه أنواع مختلفة من البشر».ابتدأ رومان رولان حياته الادبية بكتابة عدد كبير من القصص المسرحية: سان لويس ١٨٩٧،الذئاب ١٨٩٨،انتصار العقل ١٨٩٩،دانتون ١٤،١٩٠٠ يوليو ١٩٠٢، انتصار الحرية. ١٩١٧

(*) جون بول سارتر:(Jean-Paul Sartre):جان-بول شارل ايمارد سارتر(١٩٠٥ باريس - ١٩٨٠ باريس)هو فيلسوف وروائي كاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي ناشط سياسي فرنسي. كان سارتر رفيقا دائما للفيلسوفة والأديبة سيمون دي بوفوار التي أطلق عليها أعداؤها السياسيون «السارترية الكبيرة». برغم أن فلسفتهم قريبة إلا أنه لا يحب الخلط بينهما. لقد تأثر الكاتبان ببعضهما البعض،أما أعمال سارتر الأدبية فهي أعمال غنية بالموضوعات والنصوص الفلسفية باحجام غير متساوية مثل الوجود والعدم (١٩٤٣) والكتاب المختصر الوجودية مذهب إنسانى(١٩٤٥) أو نقد العقل الجدلي (١٩٦٠) وأيضا النصوص الأدبية في مجموعة القصص القصيرة مثل الحائط أو رواياته مثل الغثيان (١٩٣٨) والثلاثية طرق الحرية(١٩٤٥). كتب سارتر أيضا في المسرح مثل الذباب (١٩٤٣) والغرفة المغلقة (١٩٤٤) والعاهرة الفاضلة (١٩٤٦) والشيطان والله الصالح (١٩٥١) ومساجين ألتونا (١٩٥٩) وكانت هذه الأعمال جزءا كبيرا من إنتاجه الأدبى.

(*)البير كامو(Albert Camus)

ألبير كامو ١٩١٣ / ١٩٦٠فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي مشهور ولد بقرية موندوفي من أبناء قسنطينة بالجزائر، من أب فرنسي، وأم أسبانية، وتعلم بجامعة الجزائر، وانخرط في المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال الألماني، وأصدر مع رفاقه في خلية الكفاح نشرة باسمها ما لبثت بعد تحرير باريس أن تحولت إلى صحيفة combat الكفاح اليومية التي تتحدث باسم المقاومة الشعبية, واشترك في تحريرها جان بول سارتر. ورغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا في المقام الأول, إلا أنه كان فيلسوفا. وكانت مسرحياته ورواياته عرضا أمينا لفلسفته في الوجود والحب والموت والثورة والمقاومة والحرية، وكانت فلسفته تعايش عصرها، وأهلته لجائزة نوبل فكان ثاني أصغر من نالها من الأدباء. وتقوم فلسفته على كتابين هما ((أسطورة سيزيف)) ١٩٤٢ والمتمرد١٩٥١ أو فكرتين رئيسيتين هما العبثية والتمرد ويتخذ كامو من أسطورة سيزيف رمزاً لوضع الإنسان في الوجود، وسيزيف هو هذا الفتى الإغريقي الأسطوري الذي قدّر عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة جبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدحرجة إلى السفح, فيضطر إلى إصعادها من جديد, وهكذا للأبد، وكامو يرى فيه الإنسان الذي قدر عليه الشقاء بلا جدوى، وقُدّرت عليه الحياة بلا طائل, فيلجأ إلى الفرار أماإلى موقف شوبنهاور : فطالما أن الحياة بلا معنى فلنقض عليها بالموت الإرادي أو بالانتحار، وإما إلى موقف اللآخرين الشاخصين بأبصارهم إلى حياة أعلى من الحياة, وهذا هو الانتحار الفلسفي ويقصد به الحركة التي ينكر بها الفكر نفسه ويحاول أن يتجاوز نفسه في نطاق ما يؤدي إلى نفيه, وإما إلى موقف التمرد على اللامعقول في الحياة مع بقائنا فيها غائصين في الأعماق ومعانقين للعدم, فإذا متنا متنا

متمردين لا مستسلمين. وهذا التمرد هو الذي يضفي على الحياة قيمتها, وليس أجمل من منظر الإنسان المعتز بكبريائه, المرهف الوعي بحياته وحريته وثورته, والذي يعيش زمانه في هذا الزمان : الزمان يحيي الزمان.و في هذه النقطة خصيصا تذكر لنا الكتب حادثة وفاته المؤلمة كما يلي: مات عبثا و هو الفيلسوف الذي عاش طوال حياته القصيرة ينادي بفلسفة العبث،يوم الاثنين ١٩٦٠اصطدمت سيارة تسير في طريق سانس بباريس بشجرة من أشجار البلوط،أسفر الحادث عن وفاته فحين فتشوه وجدوا بها البطاقة الشخصية و عليها هذه الكلمات: البير كامو ولد ٠٧نوفمبر ١٩١٣ مندوفي مديرية قسنطينة.و بذلك اعلن العالم حالة حداد فلسفي و روحي على المفكر الفيلسوف الذي عانى امراض عصره.

(*)سيمون دي بوفوار:(Simone de Beauvoir) (١٩٠٨-١٩٨٦)

سيمون-إرنستين، لوسي ماري برتراند دي بوفوار، تدعى سيمون دي بوفوار كاتبة ومفكرة فرنسية ، وفيلسوفة وجودية ، وناشطة سياسية ، ونسوية إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية . ورغم أنها لا



تعتبر نفسها فيلسوفة إلا أن لها تأثير ملحوظ في النسوية والوجودية النسوية . كتبت دي بوفوار العديد من الروايات والمقالات والسير الذاتية ودراسات حول الفلسفة والسياسة وأيضاً عن القضايا الإجتماعية. اشتهرت سيمون دي بوفوار برواياتها -والتي من ضمنها «المدعوة» و»المثقفون كما اشتهرت كذلك بكتابها «الجنس الآخر» والذي كان عبارة عن تحليل مفصل حول اضطهاد المرأة وبمثابة نص تأسيسي للنسوية المعاصرة.

(١) ينظر نبيل راغب معالم الادب العالمي المعاصر،دار مصر للطباعة و النشر مصر ،ص ٩٩.

(٢) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الخزرجي الافريقي ابن منظور لسان العرب،أعاد بنائه على الحرف الاول من الكلمة يوسف خياط المجلد الثاني،بيروت ،د ط ،ص ١٦٦.

Larousse, dictionnaire de français. (3) Mary-euro livres à manchecourt 1er édition , Juin .2002, p 02

(٤) ينظر ابراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية دار عرفان ،د ط،١٩٨٥.ص ١٩١.

Voir ,Marcel J.Mélançon , Albert Camus (٥) ‘Analyse de sa pensée. Une collection développée en collaboration avec la bibliothèque, Paul-Emile Boulet de l’université .du Québec à chicoutimi.1976 p 29

(٦) نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر ٢٠٠٣ ،ص ٤٤٠.

(*)السريالية:»Surréalisme»:الفواقعية أي «فوق الواقع» وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظّرها أندريه بريتون (بالفرنسية: André Breton)فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي «فوق جميع الحركات الثورية». إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل و خارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي و قد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم و الارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي. و قد لقيت السريالية رواجا كبيرا بلغ ذروته بين عامي ١٩٢٤-١٩٢٩.

(٧)وائل بن يوسف العريني ،مجلة الالوكة عبر شبكة الانترنت الوقع محمل يوم:٩ ماي ٢٠١٣ على الساعة 2:10صباحا
http://www.alukah.net/Literature_Lan-
/guage/0/897

Ahmet Yelmaz,de l’absurde à travers la(8) quéte et le besoin de l’imposible dans Galigula d’albert Camus « hacettepe universitesi fakul-.tesi dergisi..cilt16/sayi/ss 207-225.p210

(٩) المرجع نفسه ص ٢١٠.

http://id.erudit.org/iderudit/29665ac ….(10)
مرجع
P104. Diane Godin,Albert Camus
le bonheur et la révolte

(*)الأدب المضاد للأدب:ظهر اصطلاح اللاأدب مع ظهور الموجة الجديدة في الرواية الفرنسية المعاصرة، تلك التي تزعمها كل من روب جرييه،و ناتالي ساروت و ميشال بوتور.أولئك الذين ثاروا على الشكل التقليدي في كتابة الرواية سواء ذلك الذي تمثّل في الرواية النفسية أو السيكولوجية التي تتجه صوب تيار الوعي و اللاوعي التي تتخذ من الذات محور الكون و بهذا نادوا لان يكون موضوع الفن هي أشياء العالم الخارجي و ينتقل مركز الثقل الروائي بذلك من بعد الزمان الى بعد المكان و بالتالي يصبح زاوية النظر الأولى.

(١١) جون كروشانك، البير كامي و أدب التمرد ،ترجمة جلال العشري.الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ص ٢٠١٢.

p27. Voir ,Marcel J.Mélançon , Albert, (12) Camus ‘Analyse de sa pensée

(١٣) نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية،ص ٤٤٣.

(١٤) جون كروشانك، البير كامي و أدب التمرد،ص ٢٠٧.





(١٥) البير كامو: الغريب ترجمة محمد غطاس ج١ الدار المصرية اللبنانية ط١ ماي ١٩٩٧.ص ٠٧.

Evang.mitelschule Schiers.Albert Camus. (16)
la peste « ce divorce entre l'homme et sa vie
c'est le sentiment de l'absurdité.tobias pelten-
burgu
7D1999.p 02
evang.mittelschule@bluewin.ch

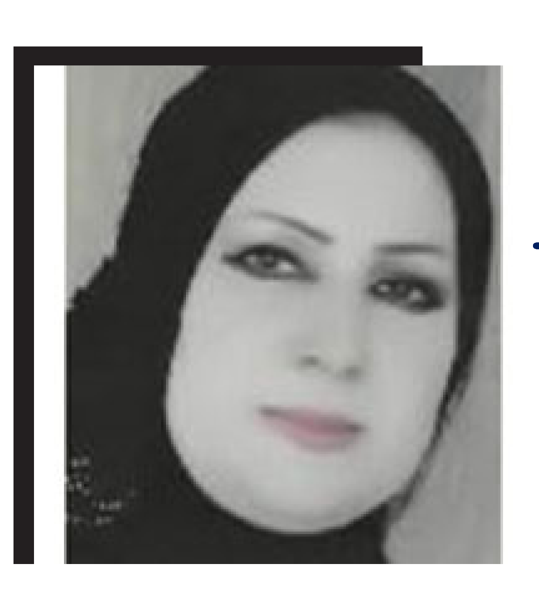
p27. Voir ,Marcel J.Mélançon , Albert Ca- (17)
mus 'Analyse de sa pensée

Albert Camus.la peste, folio france1972 p(18)
.250

(*)أعمال البير كامو الفلسفية للتوسع ينظر:
/http://bibliotheque.uqac.ca

Essai « Albert Camus l'homme
.« révolté1951

(١٩) مرجع سابق نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية،ص ٤٤٥.



الرؤية الأنثوية في تقويض السلطة البطريركية

أ.م.د. ايمان محمد ابراهيم العبيدي

توزعت الرواية العربية مابعد الحداثية على صيغتين هي الهجرة نحو الخيال المفرط التي تمثلت بتمظهرين (ماوراء الرواية (الميتاقص) و الواقعية السحرية) اما الصيغة الآخرى فتتركز في تقويض المركز وانبثاق الهامش وقد تمثلت بتمظهري رواية مابعد الاستعمار والرواية النسوية، لتخلق بذلك التحول على مستوى الموضوعات المنصبة في الاشكال الاتية : تحطيم السرديات الكبرى، والجسد، والآخر، والتاريخ ، والخنثوية (الأندروجينية) الذي أُدخل الى الادب النسوي كوسيلة للتوازن والجمع بينٍ المصطلحين ألذكوري والأنثوي، ومن أبرز النسويات التي تبنت هذا الاتجاه في الفكر الغربي هي فرجينيا وولف . فضلاً عن صيغة التوازن هذه ، فأن هناك من يرى في تبني الشخصية الخنثوية إنما جاء لأجل التحرر من بنية الثقافة الذكورية- الأنثوية السائدة التي تحدد الفرد بجنسه، وهو الاتجاه الذي نجده عند كارولين هيلبرن وجين إنكلش.

اما على مستوى البنية ، فشهدت تحولا في مكونات البنية الاساسية المتمثلة في الزمن والمكان والشخصية والراوي/ المؤلف والمروي له/القارىء.

ولاقى التجريب حضورا ملفتا للنظر تجسد في صيغتين ، الاولى: تظهرعلى مستوى البنية كالتناص والفانتازيا والمفارقة والنص المفتوح وتظهر الأخرى على مستوى الشكل كالمفتتح النصي والكولاج والشذرية. لقد سعت رواية مابعد الحداثة إلى تقويض فكرة المركز، وعمدت إلى إحياء الهامش والمقصي، سعياً منها الى رفض الفكر الحداثي، الذي أزاح وأقصى مناطق اللامعقول والشذوذ والمختلف والمحتمل واللانسقي، وهي المناطق التي عدّتها ما بعد الحداثة مناطق أغنى وأعمق في دلالاتها وطبقاتها مما هو عقلاني أو ما سعت الحداثة إلى عقلنته.

يعد مصطلح الادب النسوي من المصطلحات التي أخذت اشكالياته تبرز كنتاج أفرزته مصطلحات مابعد الحداثة، اذ اخذ بعدا مفاهيميا طرحا وتأطيرا، شكلا وثيمة ،غير إن تقويض الخطاب الذكوري يبدو السمة الأساسية للكتابة النسوية ، لأن المرأة وعلى مَر العصور تعتقد إن الرجل هو السبب في قهرها وقمعها ، وبالتالي فأنها تسعى إلى الإنعتاق من تلك السلطة التي تكاد تكون تدميرية لاسيما إن مابعد الحداثة قد ركزت على المهمش واللامركزي في سمة تأكيد الاختلاف و " مناهضة الهيمنة والتسلط والتعنت والأحادية"، وَسَعت إلى خلخلة فكرة التمركز أو المركزية، ومايرتبط بها من القضايا التي تتصل بالأصل والهوية والنوع، واهتمت بكل ما كان يشغل موقع الإقصاء أو التهميش فأصبح " إعادة المركز إلى المهمش في مواجهة المهيمن"هدفا أساسيا لها، على حين أصبح رفض السلطة الأبوية والذكورية أساس عمل الرواية النسوية فـ " تجاوز قوانين الخطاب المتمركز حول الذكر هي المهمة المنوطة بكتابة المرأة".، فحرصت على خلخلة مركزية الرجل وتقويض سلطته والحد من مدها، ولا يتم ذلك التقويض إلا بإيجاد خطاب مضاد له، أو عن طريق كتابة تفلت من القيود التي يفرضها النظام الأبوي وعلى الرغم من كون ذلك الجانب هو الجانب الأهم في الأدب النسوي إلا انه ليس الأوحد، فالقهر الذي تعانيه المرأة بحسب مايعبر عنه د.محمد نور الدين آفاية قهرا وجوديا عاما تمارسه على المرأة العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية فضلا عن الذكورية. لذا نجد ان كثيرا من الباحثين لايقتصر على هذا الجانب، بل يُدرج سمة نقد السلطة الأبوية كواحدة من

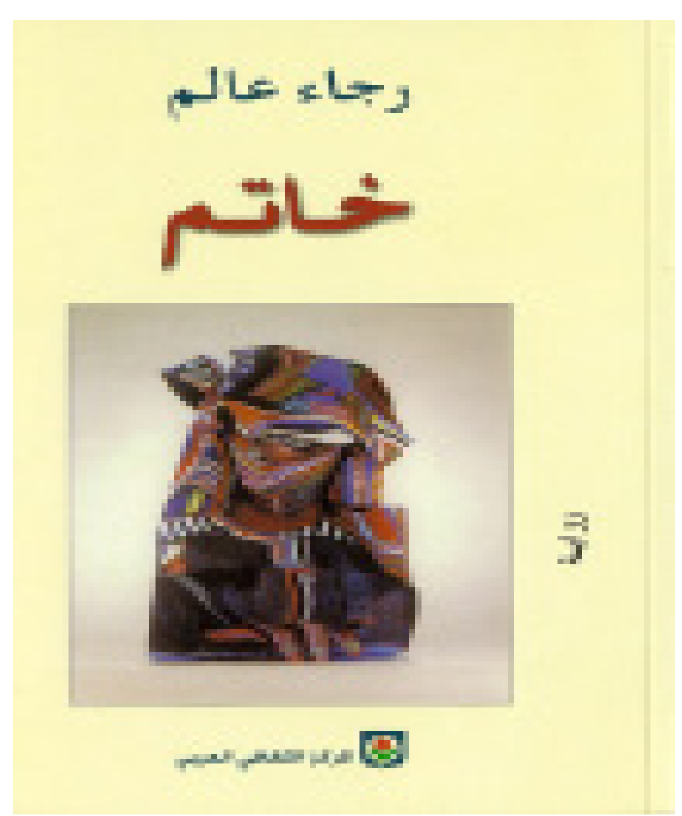


سمات آخري تنماز بها الرواية النسوية .

يُعد تأكيد الهوية الأنثوية سمة بارزة من سمات الرواية النسوية العربية، فالكتابة النسوية بشكل عام والرواية النسوية على وجه الخصوص تتمثل في التركيز على حضور ذات الأنثى كمرسلة، مجسدة " الرغبة في إثبات الهوية والتخلص من الوضع الدوني" غير ان تكوين خطاب ورؤية خاصة بها تميزها من التمحور أو الالتفاف حول مركزية الرجل هو الهدف الآخر والسمة التي تميز هذا الأدب مجسدة داخليا رؤية المرأة وقضاياها التي تحكي جدليتها الوجودية بأشكالها المتعددة ليدخل تقويض السلطة الأبوية واحدا من تلك القضايا، ولا يكمن التعبير النسوي في اختيار تجربة غير مألوفة فحسب، بل بتقديم منظور هدام ومختلف للخطاب الذكوري لذا يرجع رامان سلدن هذه الرؤية إلى الخبرات الحياتية الأنثوية (كالحمل والولادة)، التي يراها وحدها قادرة على خلق رؤية مغايرة وجديدة للمرأة.

بوصلة سرية

يكمن اختلاف المرأة عن الرجل في كونه اختلافا بيولوجيا ولغويا، وهذا الاختلاف - من وجهة نظر اجتماعية - ينزل المرأة منزلة الآخر، لذا ظلت المرأة



حريصة في البحث عما يميزها ويمنحها حضورا فعالا على الآخر, فعمدت إلى ابتكار شكل للكتابة التي بها تبلور حضورها وفاعليتها' فكانت متميزة بتعدد الدلالات، وتجسيد صور وتوريات خاصة، مثلما عمدت إلى التعبير عن الجسد الأنثوي بأساليب مغايرة لما هو سائد، لتشكل بذلك هويتها العصرية، حتى صار ذلك هو ما يميز الأدب النسوي, وعرف بأنه" البناء الخيالي لجسد الأنثى باعتباره الموقع المتميز للكتابة"، ولاغرو أن ما يبسطه التعريف وفقا لهذه الآليات لايجعل، الممارسة الكتابية خاصة بجنس معين, إذ يمكن للرجل أن يستعمل الأسلوب نفسه، غير إننا نقف على أمر يبدو مهما هو مواجهة الكاتبة لنفسها في طرح ما تكتمه بأسلوب فني إبداعي يميزها من الآخر ليبدو مقياسا لحريتها.. والرقيب الذاتي الواعي الفاعل كبوصلة سرية للمبدعة كي تقدم نتاجها بحرية واعية للضرورة.. من اجل التأسيس لاشتغالات كانت متوارية قبل عقود من الزمن..والاحتفاء بالذات المتجاوبة فعلا, فالكتابة النسائية تتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع الذي يخصب عقليا لا بايولوجيا.

تبنت الرواية النسوية في اغلب أشكالها تقنية توظيف الواقعية السحرية كأساس لتجسيد بنيتها، وتعرف هذه التقنية بانها " إسلوب سردي متفكك غريب وخيالي يمزق أو يكسر تدفق ما قد يبدو ظاهريا إنه نص واقعي... فهي تصف الواقع الحقيقي وتصوره سحريا، أو هي تصف الوقائع السحرية بطرائق وأساليب واقعية"، أن بنية التفكك التي يسميها بها د.شاكر عبدالحميد لا تعني إنها غير مترابطة بقدر ما تعني أن ثمة تداخلا بين ماهو واقعي (أو ما يفترض بأنه واقعي) وبين ماهو خيالي، وهذا التداخل يوحي بعدم التجانس، فتبدو وكأنها بنية مفككة ، وجنحت الرواية النسوية الى الخيال المفرط سواء في تعاملها مع التاريخ كما في تقنية ماوراء الرواية (الميتاقص) أو تقديم واقع قائم على الخيال المفرط مثلما هي الحال في الواقعية السحرية. فضلا عن ذلك فأن ماوراء الرواية (الميتاقص) قد ظهر بصور عدّة كالميتاقص التاريخي وبنية المخطوطة ورواية الوثيقة، على حين تمثلت الرواية الواقعية السحرية بصور عدة أهمها تداخل الواقعي بالفانتازي، وتداخل الواقعي بالماورائي (الميتافيزيقي) وتغريب الواقع .

اتفق اغلب النقاد على أن اللغة تشكل ملمحا بارزا من ملامح تمييز الأدب النسوي من الآخر، يرجع بعضهم ذلك إلى طبيعتها البيولوجية ومايرتبط بالعاطفة والوجدان من جهة والإحساس بالتمييز الجمالي من جهة آخرى, فقد فطرت المرأة على الاهتمام بذلك, إذ ترى كل من يسرى مقدم و زهرة الجلاصي في الكتابة النسوية تعبيرا جماليا وفنيا ينماز بـ " رقة فائضة وحساسية مرهفة" وذلك مما يمنح النص أنوثته ويرى البعض الآخر إن اللغة لاتختص بجنس معين، فليس هناك فونيم نسائي ومونيم نسائي، بل بالرؤية النقدية التي تجسدها اللغة، كمناهضة قيم التحجر والتعصب والقهر الاجتماعي الذي يُمارس ضد المرأة. أي إن الرؤية الفكرية والوظيفة المتوخاة من اللغة هي التي لابد أن ينصب اهتمامنا عليها لأنها تشكل الاختلاف الرؤيوي النسوي من الآخر, معنى ذلك انها تبحث في رؤية نسوية لا أن تجسد لغة نسوية. وتنوعت إشاراتهم في تحديد المميزات الشكلية للكتابة النسوية مع اتفاقهم على احتفائها بالإيحاء والتورية وتعدد الدلالات, من ذلك ترى جوليا كرستيفا " ان كل مايشجع على وجود لعبة حرة من المعاني... أو يقف حائلا دون إنغلاقها يعد أنثويا"مركزة بذلك على التعدد الدلالي للنص الانثوي والانفتاح القرائي له .

وتظهر الرؤية التي تميز الأدب النسوي من الآخر متسمة بسمتين، هما رفض السلطة الأبوية وتأكيد الهوية، حتى صارت الكتابة النسوية تفجيرا للمسكوت عنه من موروث الدين والتاريخ والخنثوية (الأندروجينية)، وعلى





الرغم من كونه لايشكل إنفرادها أو تفردها، إذ أن هذه الموضوعات يشترك في طرحها كل من الرجل والمرأة، لكنها تختلف عنه بالرؤية إزاءها، وإختراق خطوط الحجر والمنع والمناطق المحرمة لتكشف عنها فيبدو" هاجس الرواية النسوية هو تحرر المرأة الأجتماعي والسياسي والجسدي"، لذا يصفه د. عبدالله إبراهيم بالأدب الذي يحتفي بجسد المرأة إذ " وقع الإعلاء الهوسي بميزاته الجمالية والحسية والشبقية"، ويُرجع السبب في ذلك إلى محاولة المرأة نقض الأدب الذكوري عن طريق الأنكفاء على الأنوثة التي تتمثل بجسد المرأة. إذ يَقصُر توظيف الجسد في الرواية النسوية على بعده الحسي وتحديدا الشبقي/الأيروسي، وإذ ربطت ثيمة الجسد كميزة للرواية النسوية العربية في بواكيرها فلم يأتِ ذلك إلا تعبيرا عن حرية المرأة من ثم خطت الرواية النسوية خطوات واسعة في تقديمه وعدم حصره ببعده الشبقي/الأيروسي، بل قدمته بوصفه معنى من معاني وجودها وكينونتها من ذلك ما نجده في رواية (خاتم) لرجاء عالم، وبوصفه ذاكرة وتأريخا ومؤشرا دلاليا على العطب السياسي مثلما جسدته رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي و(قبل إكتمال القرن) لذكرى محمد نادراو تعبير عن ازمة وجودية مثلما جاء في رواية (وكم بدت السماء قريبة) لبتول الخضيري وتتحدث الرواية عن أب عراقي مسلم يعمل تاجر مطيبات، والأم إنجليزية مسيحية لا تتكلم لغة زوجها، والابنة (الراوية) وهي الشخصية الأساسية التي تحاول أن تجد هويتها ما بين العالمين تقول الكاتبة فيها بنيت عالما من الخيال على قاعدة من واقع. لقد وصفت ألام بهذا الشكل في الرواية لخدمة النص، وليس لها أي شبه بوالدتي من ناحية البناء النفسي. وكذلك الحال بالنسبة إلى صديقة الطفولة، فقد بنيت حولها عالما كنت قد عشته مع أختي في الواقع ثم نسبته إلى شخصية «خدوجة». الرواية تحتك بمختلف الزوايا التي يطرقها أبناء وبنات جيل البعد الحضاري الثالث، فهي تعالج مشاكل الزواج المختلط وقضية الثقافة المزدوجة وتباين الحضارات وانتقال عائلة من الريف إلى المدينة: من مزرعة مشمش في الزعفرانية إلى مدرسة الموسيقى والبالية في بغداد. إذن، لا بد من المزج بطريقة أو بآخرى ما بين العالم الحقيقي والمتخيل.»

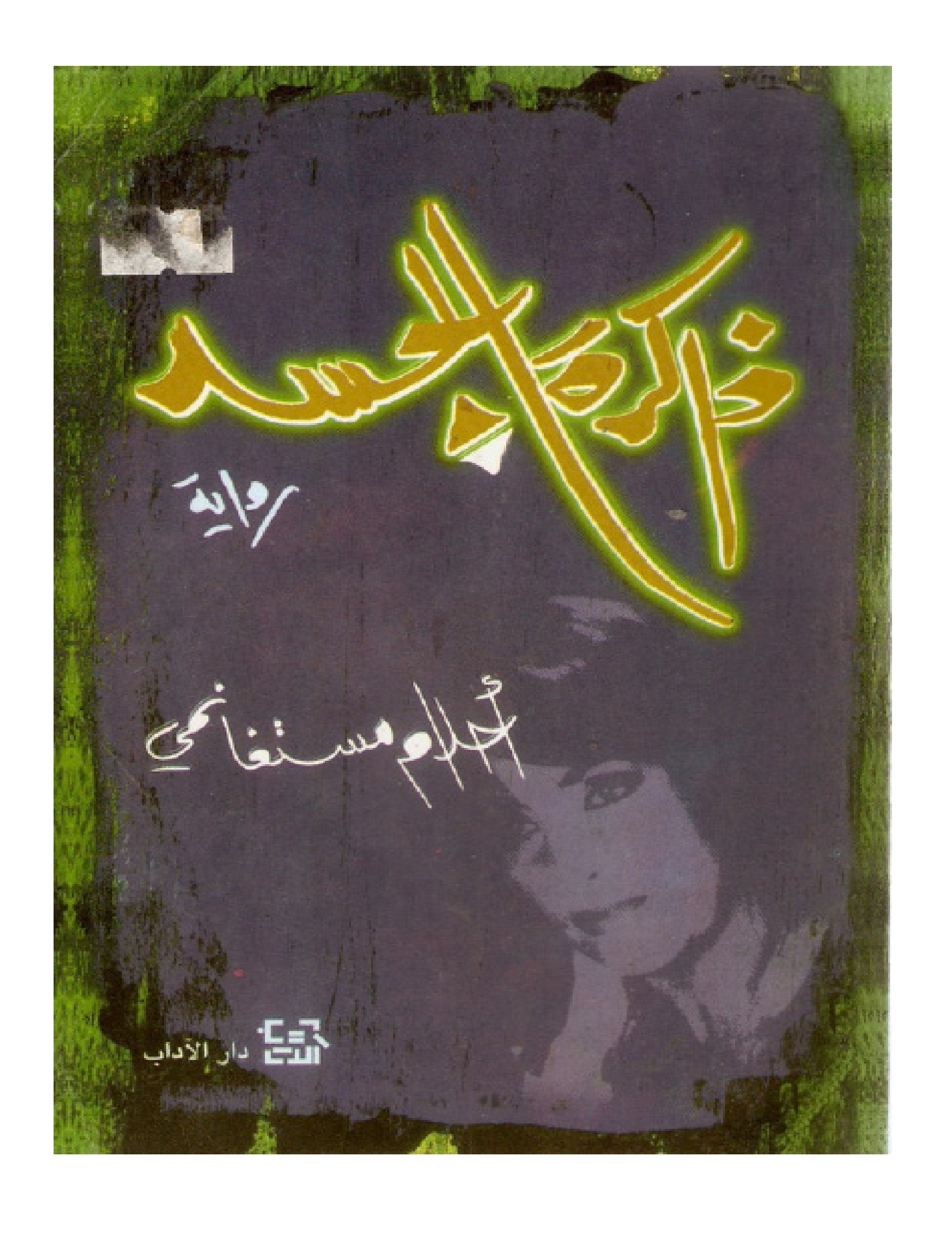
ترتبط فيها الراوية ، بشخصية سليم الرسام، الذي يملك مشغلاً للرسم والنحت في منزله، وبعد تعارف سريع تمليه عليهما ظروف الحرب، تتوطد علاقة الراوية بسليم، ولكن يبقى التواصل بينهما رهنا بإجازته من الجبهة، وهذا الوضع قد أملى على الطرفين كليهما اختصار المسافات فلا وقت للتعارف الطويل على حد تعبير سليم، وسرعان ماتسرد لنا الراوية المشهد الذي يجمع بينها وبينه، لتفاجئ القارئ بطريقة أقحام هذا المشهد، وان حاولت الراوية تبرير ذلك على لسان سليم قبل الشروع في سرد المشهد، الذي تستعير فيه الراوية لغة والدها في إطلاق التسميات على المطيبات التي كان يصنعها، وبمعنى آخر أنها استخدمت التورية للتعبير عن هذا المشهد «رأسي يدور، أول رجل، عشر سنوات ، خائفة وحذرة، لا المقولة تؤكد أن الحذر والفضول لايأكلان من صحن واحد.... في ومضة حلم بلون السماء، بنيت لنفسي قصراً من سكر... إنقضت الساعة، وضعت أصابعي هناك قلت لنفسي حمرة المغيب، لم أبك مثلما يحدث في الأفلام المصرية يوم الجمعة، لمٍ أعد صغيرته «، بهذه اللغة التي تختال حيناً وتكاشف حيناً آخر تقدم الرواية وصفاً للمشهد الجنسي .

لم تكن الشبقية شكلا وتوظيفا لتُحدد بالأدب النسوي أو الرواية النسوية - بوصفها ديوان العرب الجديد الناطقة بفكرهم ومنطق عصرهم- اذ إن أغلب النصوص مابعد الحداثية قدمت الجسد كإدانة لتردي الواقع السياسي مثلما هي الحال في رواية تل اللحم لنجم والي، أو لتبرير الفعل الإنتقامي مثلما كان في رواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، أو تعبير عن أزمة وجودية مثلما هي الحال في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة ووليمة لأعشاب






البحر لحيدر حيدر .
وتظل سمات الكتابة النسوية تطل على نافذة مفتوحة على عالم المرأة معلنة عن الرؤية الأنثوية للعالم، مؤسسة بذلك شكل الكتابة النسوية المميز سواء عن طريق الميتاقص التاريخي أم عن طريق تقديم رؤية فانتازية مثلما هي الحال في الواقعية السحرية .
إن النصوص الروائية العربية مابعد الحداثية لاسيما رواية مابعد الاستعمار/ مابعد الكولونيالية والرواية النسوية، سعت إلى تأكيد الهوية والعلاقة الملتبسة بين الشرق والغرب لاسيما ماطرحته رواية مابعد الاستعمار/ مابعد الكولونيالية، أما الرواية النسوية فقد عَمَدت إلى تأكيد الذات وترميم الذاكرة عن طريق إعادة النظر بالوقائع التاريخية أما بتفسيرها أو مساءلتها أو كشف المسكوت عنه لهذه الوقائع.ليأتي تأكيد الذات من خلال إيجاد شخصيات نسوية فاعلة في النص الروائي، ونعني هنا بالفاعلة تلك الشخصيات التي تسهم في صناعة الحدث ويمكن أن نصفها بالمتنامية غير الثابتة أو السطحية.





طبيعة العلاقة بين النقد الأدبي و النقد الثقافي

فارس زينب

جسدت مرحلة المابعديات فعل التحول الذي أجمع عليه نقاد الدراسات الثقافية، أولا على «توسيع مفهوم الأدب معارضة للأدب المؤسسي وانفتاحا على النصوص النسائية والأدب الشعبي وأدب الطبقة العاملة وثانيا على إعادة تعريف الأدب ليشمل المادة غير الأدبية»(١)، فصار اسما يطلق«لأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة داخل مجال كامل أطلق عليه مشيل فوكو اسم الممارسات الخطابية»(٢)، فالعمل الأدبي لدى مثقفي نيويورك ظاهرة تتجلى ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة.

إن هذه الخلفية الغربية وقد طرحت بكثير من الاختصار لعرض دواعي شرعية النقد الثقافي هناك حيث المحضن الأول للدراسات الثقافية، شكلت في الأغلب ذاكرة للمتطلعين من النقاد العرب إلى تقبل هذه الفعالية النقدية في تناول النصوص


عبد النبي اصطيف

في الثقافة العربية، «فظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل»(٣)، إن ما تهتم به الدراسة هنا وعلى وجه الخصوص هو ظاهرة التداخل والتي ستقابل بظاهرة التعدّد في الثقافة الأخرى، وعليه كانت صفة النص تداخل وحضور متعدد لعوالم ثقافية ضمن النص، والذهنية العربية فصار من باب الإهتمام أن يتوجه الفكر بالعمل على آلية تتناول هذا العمل متعددة في إجرائها لا تكتفي بذاتها ولا تنفي الأشكال النقدية الأخرى ولكن هنا وعند هذا الحد يتوجب علينا طرح الإشكال الآتي:

على أي وجه تُقُبّل النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي؟

لا نزال نشهد بإستمرار ظهور إتجاهات وممارسات نقدية غربية جديدة هي في الغالب صدى متأخر للمدارس النقدية الغربية، هكذا برزت ظاهرة «عبادة الصنم ومنع أي نقد له، ثم تكسيره (...) ثم الانتقال إلى عبادة صنم آخر مع ممارسة العنف والتطرف والمنع والقهر لأي مختلف أو مخالف (...) وهكذا اتخذ المسرح النقدي أشكالا من التهريج: إما مع النقد الأدبي وإما مع النقد الثقافي »(٤)، مما شتت الآراء حول القضية فمنهم من يرى أن النقد الثقافي «لا يشكل سوى موضة نقدية أملتها مقتضيات العصر»(٥)، ولعل إقحام النقد الثقافي في الساحة العربية يعد أداة جديدة في حقل الدراسات الثقافية الأدبية، ولكن مقتضيات أخرى منحت هذه القيمة النقدية شرعية الوجود كالتّعدد والتداخل وتوسيع مفهوم الأدب...، فالفكر في وجوده كالإنسان تماما لا يأتي من فراغ ولا ينتهي إلى فراغ،فهو يؤثر ويتأثر.

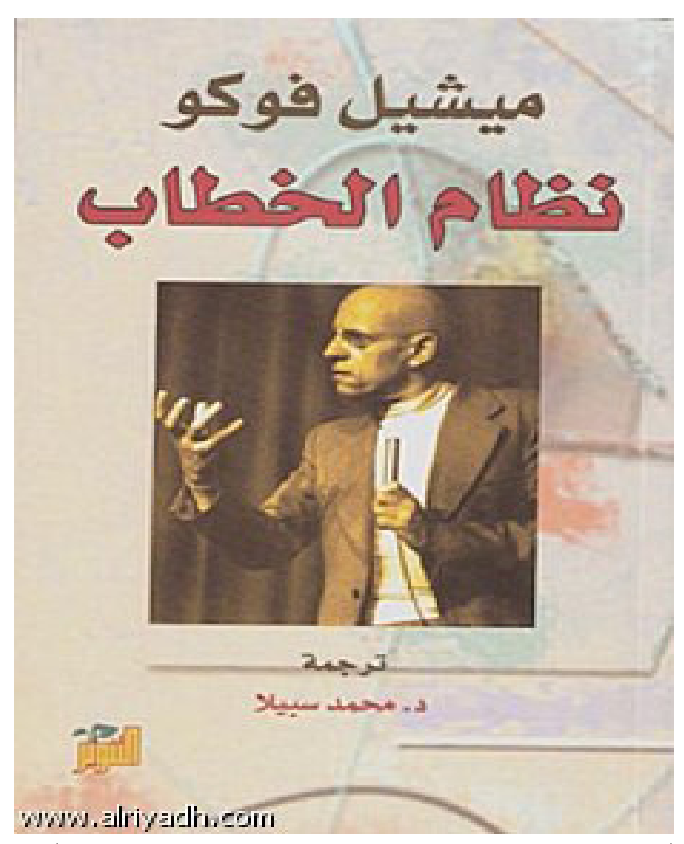
ولعل القول بأن النقد الأدبي يجدّد نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول هو ما يؤكد فعل التأثر والتأثير في هذه الجزئية، لأنه تم الاستعانة، بالنقد الثقافي كآلية جديدة لتطوير وتحليل النصوص أدبيا وثقافيا واعتبر هذا من دواعي التطلع إلى ما هو جديد.

استمال مصطلح النقد الثقافي الكثيرين من ذوي التطلع إلى الفكر الغربي، كما عرض مدخل الدراسة...وإن تحديد العلاقة بين هذا النقد والنقد الأدبي لمن أهم ما يتعرض إليه الباحث في المجال النقدي الثقافي.

يشير "ليتش" في معرض حديثه عن النقد الثقافي في علاقته بالدراسات الأدبية «إلى أن النقدين مختلفان ولكنهما يشتركان في بعض الإهتمامات: يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن إهتماماتهم الأدبية»(٦)، فطبيعة العلاقة مبنية على الإتصال لا الانفصال، لأن "ليتش" لا يوافق هذا الموقف الأخير – أي الانفصال- وهذا ما يتجلى من خلال مشروعه الذي يصفه على أنه «تغيُّر في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلّى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي»(٧).

لكن طرح السؤال حول هذه العلاقة في المشهد النقدي العربي، حاد بنا عن البحث في محور السؤال ألا وهو علاقة الاتصال، ذلك أن طرحا كهذا: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ جعل من نتيجة الحكم على هذا الطرح ينتهي بالتناقض لأن كثيرا من القضايا «تبدّت في ثقافتنا المعاصرة وكأنها من المتعارضات المتناقضات وما هنّ كذلك ولكن الأسئلة هِي التي أوقعتها في بركة التناقض منذ أن سمحنا بدخول (أمْ) في وسط هذه القضايا»(٨)، وهذا التناقض حتما هو فصل بين طرفي القضية، ويتجلى هذا بوضوح حينما يصرح " الغذامي" في كتاب يحمل في عنوانه هذا السؤال – نقد ثقافة أم نقد أدبي؟- «أرى أن النقد الأدبي بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النضج، أو سنّ اليأس حتى لم يعد قادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي٩)، وإنه – لمن حسن الصدف- أن تقلب رقم الصفحة على الكتاب نفسه فتنقلب وجهة نظر الناقد، حيث يعلن في هذا الموضع أن «النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي»(١٠)،إن إسقاط النقد الأدبي لمجرد التغيير الحاصل على المستوى المعرفي والثقافي، هو موقف يفسر عجز هذه الآلية أو الإجراء بآلياته أمام واقع يطرح بدائل جديدة من حيث المنتوج ومن حيث آلية التناول.





أمّا وقد صار الموضوع خطابا ثقافيا متخذا من الأدب مظهرا من مظاهره، هنا يأتي السؤال/ المحرك ألا وهو كيف تُحدد الوسيلة التي سنتناول منتوجا ثقافيا متمظهرا في صفة الأدبية؟

إن هذا التساؤل يحمل في ثناياه صورة عن علاقة الترابط بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، وبناء على هذا الموقف الأخير للناقد واستنادا إلى موقف "ليتش"؛ يمكن القول بأن النقد الثقافي يفيد من منجزات النقد الأدبي، ليضيء جوانب همّشتها هذه القيمة النقدية، فهو بديل من أجل « تحريك الأداة النقدية باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية»١١، ويبدو ذلك جليا في صلب الإطار النظري الذي أدى بدفع النقد الأدبي من وظيفته الأدبية إلى وظيفته الثقافية، ويُحدّد هذا الإطار وفقا لما تسميه الدراسة فعل التوسيع بديلا عن فعل النقل، الذي استعان به "الغذامي" في مشروعه حيث صورة الإنتقال تتم نحو ما هو ثقافي أو كلي، كالإنتقال من الأدب كأحد الخطابات الثقافية إلى أنساق الثقافة ككل، ومن الجملة اللغوية إلى الثقافية التي تستدعي بدورها دلالة نسقية، وعن عناصر البلاغة(المجاز، والتورية) إلى مجاز كلّي وتورية ثقافية، ومن مؤلف إلى مؤلف متعدّد / مزدوج للنص، إن اللافت للنظر هنا هو أن هذا الإنتقال يتم من مجال مؤسس مقيد إلى ما هو أوسع وأرحب تتلاشى فيه هذه القيود.

هوامش الموضوع:

(١) - فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، مرا + تق: ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة، د .ط، ٢٠٠٠، ص ٤٠٨.

(٢) - المرجع نفسه، ص ٤١٠.

(٣) - عبد القادر بودومة، الحداثة وفكر الإختلاف، منشورات الإختلاف،الجزائر، ط١، ٢٠٠٣، ص٨٠.

(٤) - عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي نفاعلي،دار مجدلاوي،عمان، الأردن،ط١، ٢٠٠٦،ص ٢٤و٢٥.

(٥) - محمد سالم سعد الله،أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، جدار للكتاب العالي، عمان، الأردن ، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥٤.

(٦) - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص٣٠٨.

(٧) - - Leitch,v,b: cultural criticism, literary theory, post structuralism, Colombia, university, press, new York, 1992

plx

(نقلا عن عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ٣٠ و ٣١).

٨) - عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٣٣، ص ٨٧.

(٩) - عبد الله الغذامي ،عبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق،٢٠٠٤، ص ١٢.

(١٠) - المرجع نفسه، ص ٢١.

١١) - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في أنساق الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤ ،٢٠٠٨ ص ١٥.



كتاب هواجس فكرية

كتاب هواجس فكرية

غزلان هاشمي
رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
الجزائر

اتجه العالم اليوم نحو التشابك والتأزم نتيجة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية،فمع الثورات العربية ومع التكثيف من عمليات الهيمنة من قبل القوى المسيطرة في العالم وذلك بخلق خطابات تحمل اعتبارات سلطوية هادمة للنظم القبلية وهادفة إلى سرعة النمذجة والتنميط الجاهز ،ومع ظهور مفاهيم المواطنة وحقوق الإنسان والحوار ومحاولة البحث عن حل للانغلاق الأيديولوجي ،ثم مع ظهور النت كاعتبار شمولي تتلاشى معه الهويات حيث التحيز للنمط الأحادي وللوعي المركزي الهادم للمرتكزات القبلية وللمجتمع الدولي التقليدي والهادف إلى إحداث تغيير جيوسياسي في العالم ،ظهر الحديث عن الأطراف الهامشية كموجود استثنائي يبحث عن وجود مركزي في زمن مغاير ،أو عن وعي مختلف يلفت الانتباه إلى هذا الحضور باعتباره الممثل للحقيقة الموضوعية لا كما تصوره الخطابات المركزية من كونه مبتذلا وسطحيا ....

إن كل التوترات الواقعة اليوم نتيجة بحث عن نقاط نفوذ خطابية،يتم من خلالها توجيه العالم حسب اعتبارات شخصية ذات تعبوية واضحة ،فكل ذات تتصرف وفق مركزية واضحة،لذلك تهدف إلى تهديم مرتكزات الغير وضرب بنياته الثقافية والاجتماعية والسياسية..،من أجل إقصائه وإلغائه.انطلقنا من هذه الزاوية في مختلف البحوث والمقالات الواردة في هذا الكتاب،وإن كانت قد كتبت على فترات متباينة إلا أنها سعت إلى توضيح تمظهرات التنميط الجاهز أو ما يعتمده التمثيل غير البريء للمغاير/المختلف،ومن ثمة نتائجه سواء تعلق الأمر بعلاقة الأنا بالآخر ـ الأخر بكل تنويعاته :الآخر الغربي

أو الآخر بما هو نقيض الذات في الرؤى والتوجهات ـ كما في بحث»التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية» ،و» الاختلاف بين انتفائية المركز و الكونية الجديدة أومأزق الحوارية المتعددة» وغيرهما،أم تعلق بالعلاقة الموصوفة بين المثقف والسلطة على اختلافها ،كما في بحث» المثقف العربي:الإمكان المفقود وراهن التغيير»،أم تعلق بتحويل النصوص من موضعية هامشية إلى موضعية مركزية حال المتاحات التكنولوجية على رأسها النت كما في بحثي»النشر الالكتروني بين تعارضات المركزية والهامشية».......

هذا مع الحديث في المحور الثاني عن بعض القضايا السياسية والتي نشرت في شكل مقالات ما بين ٢٠٠٩ و٢٠١٢ ،حيث تم معالجتها باعتبارها هامش يسعى إلى تقويض رؤية المركز وسلطته وخطاباته المركزية التي تروجها وسائل الإعلام تعديلا للوعي العالمي بما يخدم مصلحته ،حيث تبدو الحقيقة في أعلى درجات احتكارها مصطبغة بصبغات سياسية مضللة تحاول تقديم حقائق مغايرة تخدم مصلحتها وتقوض خطاب الآخر الهامشي ،إذ تهدف إلى تجريده من كل اعتباراته الأصلية وتبرير العنف المرتكب عليه ،وهذا كله ينتج ردود فعل متباينة من هذه الهوامش من أجل إعادة إحكام السيطرة على الخطاب وتقديم نظرة مغايرة أو حقيقة بما هي تحقق لا بما هي إنجاز وتمثيل.

وقد اخترنا عنوان»هواجس فكرية» لكون الهاجس هو ما تهجس به الذات من خاطر يلوح في الذهن قد يصيب وقد يخطئ ،فنحن لا ندعي المعرفة الكاملة وإنما نعتبرها ـ أي المعرفة ـ إنجاز مستمر تتعدد وتتواصل ويبني بعضها البعض وما الكلية إلا ما اتصف به رب الخلق عز وجل ،من هنا فالهاجس ينتظر آخرا معدلا أو مكملا بحجج العقل ما توفرت لديه .

إذن الكتاب محاولة لتقديم قراءات مغايرة في المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي،حيث يهدف إلى استنطاق ما سكت عنه الخطاب أو تأويل تلك المسافات المعتمة بإضاءات كاشفة قد تسهم في تغيير الوعي المؤسس على أيديولوجيا الاصطفاء والانتقاء والمعيارية الثابتة .

يصعب حصر نتائج هذا المؤلف نظرا لتباين الموضوعات واختلافها بين الفكري والسياسي،لذلك فالقارئ سيلحظ أننا تعمدنا وضع نتائج لكل بحث أو مقال تقريبا ،أو ختمه بسؤال يهدف إلى إشراكه في عملية البحث والمساءلة

هواجس فكرية

تأليف: أ. غزلان هاشمي

جامعة محمد الشريف

مساعدية ـ سوق أهراس ـ الجزائر ـ

،تعزيزا لمفاهيم الحوار العلمي الحر والنقاش الفاعل ،وكل ما يمكن قوله :

ـ تتعدد الرؤى والتصورات وهذا ما يسهم في اختلاف المدركات ومن ثمة ما نعتبره حقيقة .

ـ كل المراكز في العالم تحاول تعبئة خطاباتها بهذه المركزية الهامشية في سبيل تقويض خطاب الهامش مهما كان نوعه.

ـ كل هذا يجعلنا نركز على ضرورة تعزيز مفاهيم الاختلاف والتجاور المنبني على المساواة والتحاور ......





الــرواية وإعادة تحبيك التاريخ

د. نادر كاظم
البحرين



أصبح تمثيل الماضي قضية إشكالية ومثيرة للجدل في سياق ما بعد الحداثة، وتحديداً في حقل التاريخ والنظرية الأدبية. وانطلاقاً من ارتياب ما بعد الحداثة في الأفكار والتصورات الكبرى والمغلقة، فإنها تنظر إلى التاريخ بعين متشككة، وهي تميّز بين التاريخ – وهو تصور افتراضي – وبين معرفة التاريخ أو كتابة التاريخ، والتاريخ هنا هو جملة الوقائع والحوادث قبل أن تدخل في نص وتكون جزءاً من خطاب، أي قبل أن تخضع لعملية تنصيص أو ممارسة خطابية. والتاريخ بهذا المعنى لا يُعرف إلا من خلال نصوصه وآثاره، وهي نصوص لا تمثّل الماضي بصورة شفافة أو تامة ومكتملة. وهذا التمثيل المنقوص والملتبس الذي يسم "كتابة التاريخ" هو الذي يجعل هذه الكتابة أقرب إلى الكتابة الأدبية والسرد التخييلي؛ لأن التاريخ – كما يقول جونثان كولر – لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي، وفي قصص صمّمت لتنتج المعنى من خلال التنظيم السردي. وهي الفكرة التي تكرس عليها بول ريكور وهايدن وايت، واحتفى بها التاريخيون الجدد وكتاب ما بعد الحداثة. فالتاريخ إنشاء نصي للماضي، وهو إنشاء ذو طبيعة سردية وتخييلية.

- ١ -

السرد، والتاريخ، والتحبيك

يميّز البعض بين التاريخ والرواية على أساس أن التاريخ ضرب من المحكيات ذات النزوع إلى الحقيقة، فيما السرد محكي تخييلي. ويترتب على هذا التمييز تمييز آخر بين واقعية التاريخ ولا واقعية التخييل الروائي ، وفي النظرية التقليدية للأدب فإن الرواية والتاريخ نوعان مختلفان بصورة كلية، ويحتكمان إلى قدرات عقلية مختلفة لا تجتمع معاً [٢]. وهو تمييز قديم ويعود إلى "شعرية" أرسطو التي ميّزت بين الشعر والتاريخ كما سنشير بعد قليل.

غير أن هذا التمييز لا ينفي المشتركات التي تجمع بين الرواية والتاريخ سواء على مستوى الشكل أو الوظيفة. فهما يشتركان في شكل السرد أولاً، وفي العمق الزمني للتجربة البشرية ثانياً، وذلك من حيث إن التاريخ والرواية يسعيان إلى توضيح التجربة البشرية من خلال وضعها في صيغة سردية بحيث تظهر الأحداث ضمن مسار زمني مترابط وذي دلالة. وهو ما يسميه بول ريكور وهايدن وايت – استحضاراً لـ"شعرية" أرسطو – بـ"التحبيك أو صياغة الحبكة" Emplotment، أي مجموع التنسيقات والترتيبات التي تتحوّل من خلالها الأحداث المتناثرة والوقائع المتنافرة إلى حكاية منسجمة وذات معنى.

وفي مقابل التمييز بين السرد الحقيقي (التاريخ) والسرد التخييلي (الرواية والملحمة...)، يقدّم بول ريكور فرضية تقول بوجود وحدة وظيفية بين هذه الأشكال المتنوعة من السرد، والفرضية الأساس التي يقترحها ريكور في هذا المجال تقول: "إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضَّح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني"[٣]، بمعنى أن كل ما نحكيه يحدث في زمن، ويستغرق زمناً، وكذلك فإن ما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى، بل إنِ ما يوصف بالزمنية لا يكون كذلك إلا بقدر ما يكون قابلاً للحكي بطريقة أو بأخرى. وبما أن التجربة البشرية – بحسب ريكور – تجربة قائمة بالزمن وفي الزمن، فإنها لا تتميّز ولا تتمفصل ولا تتوضح إلا بالسرد أي حين تصاغ في حبكة معينة، ولولا هذا لكانت هذه التجربة فاقدة للشكل وبكماء وخرساء؛ لأن ما تحدثه الحبكة هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، و"على تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة"، من خلال السرد التخييلي أو التاريخي؛ ذلك أنه "بين أن نحكي ينحرف تباعد ما، مهما كان ضئيلاً، فالحياة هي معيش، فيما التاريخ هو محكي"[٤] اكتسب الوضوح من خلال السرد أو الحبكة التي تتوسط بين التجربة المعاشة حيث التنافر يمزق الوحدة والانسجام، وبينِ التجربة النصية حيث يعود الانسجام إلى ما كان متنافراً.

ويقارب هايدن وايت "النص التاريخي بوصفه نتاجاً أدبياً"[٥]، ويجادل في أن كل الكتابات التاريخية تعتمد، كالرواية، على أمر غير قابل للإنكار وهو "شكل السرد ذاته"، فالتاريخ يدرك أو يتشكّل بوصفه حكاية تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه الحكاية، أو هذا الترتيب والانتقاء المقصودين للوقائع ليس موجوداً في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يصوغ حبكة هذه الوقائع، كما أن عليه أن يسردن تاريخه بصياغته بطريقة معينة وبترتيب محدد بأن يضع حدثاً ما بوصفه سبباً وآخر بوصفه أثراً، وبأن ينتقي وقائع، ويغيّب أخرى. بمعنى آخر عليه أن يضع "كومة" الأحداث المتناثرة والفاقدة للترابط في مسار حكائي معينٍ بحيث تكون ذات حبكة تنطوي على الترابط والمعنى معاً.

يعود أصل الحديث عن الحبكة إلى أرسطو، حين استخدم مصطلح "الميثوس" Muthos الذي يترجم بـ"الحكاية" أو "الخرافة" أو "الحبكة". وهو يقصد بهذا المصطلح عملية "ترتيب الحوادث"[٦]. فالحوادث التي تقع في الواقع، والأفعال التي يقوم بها البشر لا تنقل كما هي في الحكاية، بل لا بد لهذه الأحداث والأفعال من أن تدمج ضمن صيغة سردية هي "الحبكة"، وهذه الصيغة هي التي تجعل من الحكاية كاملة وتامة، وذلك بأن يكون لها "بداية ووسط ونهاية". والحبكة بهذا المعنى هي الوسيط بين الحدث والحكاية، فهي ما "يتيح استخراج حكاية من الأحداث"[٧]. وهذا يفترض أن الحدث ليس مجرد حادثة أو شيء يقع، بل هو مكون سردي، فالحدث لا يكون حدثاً إلا إذا أسهم في توالي الحكاية وتقدمها، وذلك بأن يكون جزءاً في عملية "تحبيك" يختار لها صاحب التحبيك الصيغة أو النمط الذي يرتضيه. وعلى هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تحبيكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميدية)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية..

إن القول بأن النص التاريخي نتاج أدبي وخيالي، وأنه لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي كالرواية، سوف يزعج بعض المؤرخين الذين سيذكّروننا بالتعارض القديم بين التاريخ والأدب، من حيث إن التاريخ يتعامل مع الحقائق





فريد رمضان

والوقائع (أو ما كان وما هو كائن بحسب عبارة أرسطو) في حين يتعامل الأدب مع الخيالات (أو ما هو ممكن ومحتمل بحسب عبارة أرسطو أيضاً). وبحسب تعبير نورثروب فراي فإن "التاريخي يتعارض مع الأسطوري"، غير أن فراي سوف يقرّ، كما يكتب هايدن وايت، بأن "خطاطة المؤرخين حين تبحث عن الشمولية، فإنها تصبح أقرب إلى الأسطوري في الشكل، كما تقترب من الشعري في البنية"[٨]، حتى إن فراي نفسه يتحدث عن أنواع مختلفة من الأساطير التاريخية: الأسطورة الرومانسية التي تتأسس على البحث عن مجتمع "بلا طبقات"، أو على الحج إلى "مدينة الله"، والأسطورة الكوميدية للتقدّم من خلال التطور أو الثورة، والأسطورة التراجيدية للسقوط أو الانحدار كعمل اشبنغلر عن "سقوط الغرب"، والأسطورة الساخرة أو الهجائية عن تكرار النكبات والكوارث. وانطلاقاً من أشكال الأساطير أو الحبكات الكبرى التي يشير إليها فراي، سوف يذهب هايدن وايت إلى القول بأن التواريخ تكتسب جزءاً كبيراً من تأثيرها من خلال نجاح المؤرخين في صنع قصتها في خارج ما يسمى بالتتابع الكورونولوجي. والقصة تنعطف عن هذا التتابع الكورونولوجي من خلال "التحبيك"، وذلك من خلال تشفير الوقائع الموضوعة في نسق كورونولوجي بوصفها مكونات ضمن نوع من أنواع معيّنة من بنيات الحبكة، وهو ما يفرض على هذه الوقائع وضعاً غير مستقر، بل متقلباً بتقلب نوع الحبكة التي تعرض فيها الأحداث. فالتاريخ قد يظهر بصورة تراجيدية أو بطولية أو كوميدية أو هجائية. وهذا يعني أن ما يعد تراجيدياً في حبكة ما قد ينقلب بطولياً أو كوميدياً في حبكة أخرى. ولنأخذ تاريخ ١٩٤٨، هذا التاريخ يعرض في السردية الإسرائيلية في حبكة بطولية كتاريخ لتأسيس الدولة والانتصار. فيما هو في السردية العربية معروض في حبكة تراجيدية مأساوية كتاريخ لضياع الأرض والهزيمة أو النكبة. وكذا بالنسبة لتاريخ ١٤٩٢ في السردية الأسبانية مقارنة بالسردية العربية (تاريخ الخروج من الأندلس) وسردية سكان أمريكا الأصليين (تاريخ غزو أمريكا). خلاصة الأمر إن الأحداث التاريخية مجردة من أية حبكة ثقافية تكون ذات "قيمة محايدة"[٩] value-neutral، وهي لا تكتسب قِيَماً متحيّزة (غير محايدة) إلا حين تتشكل ضمن حبكة من الحبكات السردية المعروفة في الثقافة بحيث تكون بطولية أو تراجيدية أو غيرها.

- ٢ -

الهوية والسرد

مثلما يحبّك التاريخ، فإن الهوية تكون عرضة للتحبيك أيضاً، فثمة جماعات لا تتمثّل وجودها التاريخي الخاص إلا من خلال سردها الخاص أو تحبيكها الخاص لتاريخها الثقافي، وهذا التحبيك هو – في المقابل – ما يدعم هويتها، وهو ما يكوّن "الهوية السردية" narrative identity[١٠] بحسب تعبير بول ريكور. وبحسب إدوارد سعيد فإن "الهوية القومية متورطة باستمرار في السرد؛ سرد ماضي الأمة، وسرد أجدادها المؤسّسين، وسرد الوثائق والوقائع الأصلية"[١١]. وهو ما يجعل وجود الهوية مرهوناً بوجود تحبيكها أو سردها الثقافي الخاص. وهذا ما يستوحى من عنوان الكتاب الذي حرّره هومي بابا عن "الأمة والسرد" Nation and Narration، حيث تكون الأمة هي عين السردية التي كوّنتها عن نفسها وعن تاريخها التي تتموضع داخله، بحيث لا يكون لها من معنى إلا من خلال هذا التموضع.

وبحسب بول ريكور فإن السرد يكوّن الهوية، ويعيد صياغتها بالطريقة ذاتها التي يقوم فيها "التحبيك" بتشكيل التاريخ وإعادة صياغته. ومن هذا المنظور فالهوية سردية؛

لأن السرد يجمع عناصر الهوية المتنافرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضاً. وهي سردية لأن كل هذه العناصر المؤلفة للهوية اجتمعت هكذا لا بحكم الضرورة – لا المنطقية ولا الطبيعية -، وإنما بحكم المصادفة والاتفاق الضمني بين الجماعات. فهذه عناصر كانت مختلفة وربما متعارضة أو غير موجودة أساساً وإنما جرى اختلاقها بحكم حاجة الناس إلى "تخيّل" أنفسهم كـ"أمة" لها حكايتها وسياقها التاريخي والثقافي الخاص.

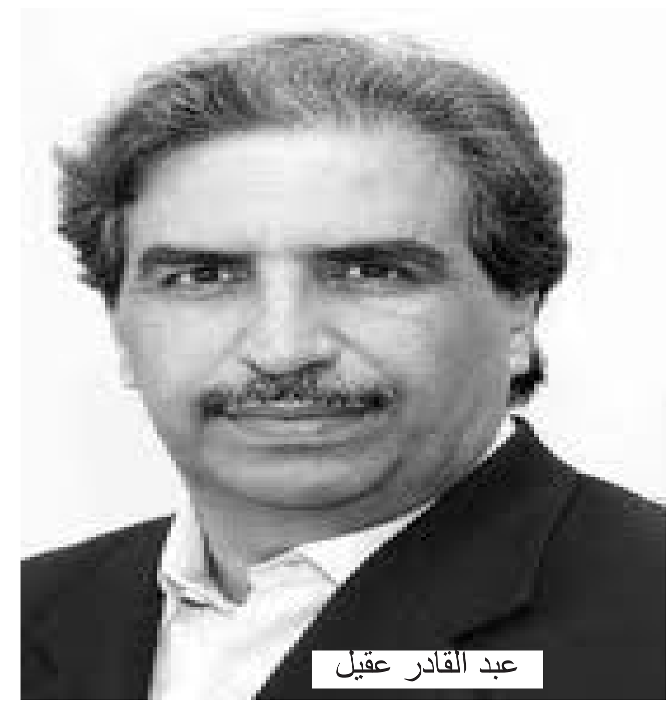
سيقودنا هذا التصور إلى مناقشة الطبيعة المتغيّرة وغير المستقرة في الهوية، فليست الهوية الثقافية حقيقة جوهرية، ولا هي معطى ثابت لا يتغيّر، وواقعيتها واقعية متخيّلة، إن صحّ هذا التركيب، تتحصّل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيث وايتلام "التلفيق"، أو "الاختلاق"[١٢] Invention، و"الفبركة" Fabrication، كتلك العملية التي تمّ من خلالها اختلاق تاريخ قديم لإسرائيل بعد أن تمّ إسكات التاريخ الفلسطيني. أو مثل تلك العملية التي تمّ من خلالها "تلفيق بلاد الإغريق" بقطع جذورها الأفروآسيوية، لتكون أوربية خالصة[١٣].

وللهوية الثقافية – إضافة إلى ذلك – وجود تاريخي دنيوي، والتاريخ الدنيوي قرين التحول والتغيّر والتبدّل، فليست الهوية – كما يكتب ستوارت هول – "وجوداً مستقراً على الإطلاق، يبقى غير قابل للتغيّر خارج التاريخ والثقافة (...)، إن الهويات الثقافية موضوع في طور التكوين، لا بصورة ثابتة، بل من خلال خطابات التاريخ والثقافة. والهويات ليست جوهراً essence، بل هي حركة من حركات التموضع positioning، ولهذا فهناك دائماً سياسات للهوية، وسياسات للموضع"[١٤] الذي تستقر فيه الهوية برهة من الزمن قبل أن تتحوّل إلى موضع آخر.

والهوية بهذا المعنى نتاج عملية تشكيل تقوم به جماعات تجمعها ضروب متعددة من القرابات الحقيقية أو المتخيّلة، وهو ما يجعلها أقرب ما تكون إلى ما يسميه بنديكت أندرسون بـ"الجماعات المتخيّلة" Imagined Community[١٥]؛ ذلك أن "سردية الأمة تشكّل الناس وتجمعهم معاً بوصفهم موضوعاتها التي تشترك في تجربة تاريخية مشتركة، وكذلك بوصفهم ذواتها الفاعلة"[١٦]. والأمم، كما يقول هومي بابا، "مثل السرديات، تفقد جذورها في خضم الزمان وأساطيره، ولا تستعيد أفقها إلا من خلال الخيال". و"استعادة الأفق الخيالية" هذه هي في الأساس عملية تأويلية، حيث الهويات في الأغلب تأتينا



من الماضي، فتتشكّل في لحظة ما ثم تنضج ثم تنتقل إلينا. وهذا الأمر يجعل من تشكّل الهويات ليس مجرد عملية اعتباطية فحسب، وليس مجرد عملية موضعة فحسب، بل هي في الأساس عملية تأويل أو إساءة تأويل للماضي والتاريخ والثقافة. إن الماضي يستمر، كما يقول هول، ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماضٍ حقيقي، بل هي كثيراً ما تحدث من خلال دهاليز الذاكرة والفنتازيا والسرد والأسطورة. إن الماضي ليس بالضرورة ماض متخيّل ولا واقعي، لكنه، كما يقول بول ريكور، موضوع ليس بالإمكان التأكد منه، لأنه باختصار لم يعد موجوداً، ولهذا فإن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة، ومن هنا تفرض القرابة بين التاريخ والسرد التخييلي نفسها، "فإعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك كولنجوود، هو من عمل المخيّلة. والمؤرخ أيضاً، بحكم العلائق المشار إليها آنفاً بين التاريخ والحكي، يشخّص حبكات تسمح له بها الوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردي والتطابق مع الوثائق. وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلاً"[١٧]. وهذا الذي يشير إليه بول ريكور هو ما يقرّبنا من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. وحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن


عبد القادر عقيل

وايت سنعي كم تخضع الهويات إلى عملية "سَردَنة" أو "تسريد" narrativization لمكوناتها وعناصرها.

وسرد الهويات هنا ليس قصاً محايداً وبريئاً للوقائع والشخصيات، مما يعني أن سرد الهويات ليس بعيداً عن الصراع، ذلك أن سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلا على حساب انحسار هوية وسردية وحبكة أخرى. وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا تتم إلا على أساس "صراع الحبكات والسرديات"، وهذا الصراع قد يبلغ درجة عالمية بحيث يتحول إلى "صراع حضارات"، وقد يبلغ درجة من المحلية ليكون صراعاً على "حبكة أو سردية" معينة لهوية الأمة أو الثقافة، حيث الكل يناضل من أجل سيادة "تحبيكه الثقافي" للأحداث والموضوعات والشخصيات.

- ٣ -

الرواية واختلاق الحاضر

من حيث المبدأ فإن عمل المؤرخ لا يختلف عن عمل الروائي الذي يشتبك مع التاريخ، فكلاهما أمام مجموعة من الأحداث والوقائع والمواقف المتناثر والفاقدة للمعنى بحد ذاتها، وكلاهما يسعى لأن يمنحها المعنى من خلال تحبيك هذه الأحداث والوقائع ضمن مسار حكائي معين؛ وبهذه الطريقة يكتسب الحدث قيمته ودلالته من خلال وضعه بجوار أحداث ومواقف أخرى وفي مسار حكائي محدد. فحدث مثل ثورة الزنج مثلاً – والتي اندلعت في العام ٢٥٥ ولم تنته إلا بحلول العام ٢٧٠ هـ – حدث لا يكتسب دلالته إلا بتحبيكه ضمن مسار حكائي معين بأن يكون ضمن حبكة بطولية بوصف الثورة ثورة تحرير ومناهضة للظلم والتمييز العرقي والطبقي، أو أن يكون ضمن حبكة هجائية بوصف الثورة عملاً تخريبياً ووحشياً، وبلاءً شديداً على الأمة حيث تسبب في تدمير مدن إسلامية، وإزهاق أرواح العباد، وتخريب البلاد، وإضعاف مركزية الخلافة الإسلامية وهكذا.

ثم إن كلاً من المؤرخ والروائي يوظف خياله في لحظة تشييد السرد التاريخي أو التخييلي. ومع هذا فإن الفارق بين عمل المؤرخ وعمل الروائي يكمن في رغبة الأول في التطابق مع "الوثائق"، وعدم انصياع الثاني لهذه الرغبة. فالمؤرخ يؤلّف حبكات تسمح له بها الوثائق المتوافرة أو تمنعها إلا أن هذه الوثائق لا تشتمل أساساً على هذه الحبكات. فيما تكون حرية الروائي في التحبيك أكبر؛ لأنه متخفّف من إكراهات التطابق مع الوثائق والإرشيفات. وهو بهذا المعنى يعيد تحبيك التاريخ بطريقته الخاصة، مما يعني أن هذا التاريخ الذي احتفظت به الوثائق أو صاغته مخيّلة المؤرخين سوف يكتسب معنى جديداً، وذلك من خلال إعادة تحبيكه بطريقة مختلفة. وإذا علمنا أن التاريخ الذي يقصده الروائي ليس تاريخاً شخصياً – كما هو الشأن في سرد السيرة الذاتية الذي قد يكون موضوع خلاف ذاتي – فإن مهمة السرد تتعقد أكثر؛ لأن التواريخ الجماعية قلما تكون موضوع اتفاق بين الجماعات، بل إن كل جماعة تمتلك تحبيكها الخاص لتاريخها أو لتاريخ هويتها. وهو تحبيك قد يتصادم مع تحبيكات أخرى لجماعات أخرى كما هو الشأن في الموضوع الذي تكرّس عليه القاص والروائي البحريني فريد رمضان، وأعني بذلك موضوع سرد الهويات الثقافية في البحرين.

وفريد رمضان روائي بحريني ويعدُّ من أبرز ممثلي الجيل الثاني من كتاب الرواية في البحرين، وقد أصدر أولى رواياته في العام ١٩٩٤ (التنُّور)، وأصدر روايته الثانية في العام ٢٠٠٠ (البرزخ: نجمة في سفر)، وهو الآن عاكف على كتابة روايته الثالثة "السوافح .. ماء النعيم" والتي تحدث عنها ونشر مقاطع منها[١٨]. والذي يتأمل فيما صدر لهذا الروائي سيكتشف أنه مهموم بإشكالية التاريخ وتشكّل الهويات الثقافية في مجرى تاريخ يعمل هو على إعادة تحبيكه/أو نسج حبكته؛ ليتواءم لا مع الوثائق الموجودة، وليس مع سرد كل جماعة لهويتها

الثقافية، بل ليتواءم مع رؤية إنسانية منفتحة ومتسامحة تقوم على تقويض مقولات الأصالة والهوية المستقرة أو المتوحشة، والتاريخ الثابت أو المتنافر والقائم على التناحر بين الجماعات الثقافية.

تنهض روايتا "التنور" و"البرزخ" على رؤية تؤمن بأن التاريخ ليس شيئاً أصيلاً وجوهرياً، لأنه لو كان كذلك فلن يكون أمامنا غير خيارين: فإما أن يتم إحياؤه وبعثه، وإما أن يتم رفضه واستبعاده وتحاشيه، والموقفين كلاهما يشيىء التاريخ ويجوهره، فيما التاريخ موضوع ينبغي التوافق معه، أي أن نكون على وفاق معه، ومن ثم نقرأه ونعيد قراءته ونقلّب مكوناته ونعيد تحبيكه مرات ومرات؛ بل حتى نجترئ على اختلاقه وافترائه ليتناسب مع اهتماماتنا ومقاصدنا وغاياتنا وسياقاتنا الثقافية.

ليس فريد رمضان هو أول من اشتبك سردياً بالتاريخ الاجتماعي المحلي للإنسان البحريني، فقبله كان رائد الرواية البحرينية، عبد الله خليفة، قد اهتم في رواياته ذات المنحى الواقعي بالتاريخ الاجتماعي من منظور التفاوت الطبقي وتمجيد قيمة العمل والعامل الكادح المسحوق. كما أن ما نجده في تجربة فريد من إصرار على الاعتناء باللغة بحيث تأخذ منحى شعرياً ليس هو ما يميّز هذه التجربة ويعطيها فرادتها بين التجارب البحرينية، فأمين صالح له الريادة في هذا المجال. وليس الطابع الحُلمي والفنتازي هو ما يميّز هذه التجربة، فـ"عبد القادر عقيل من أكثر كتاب الرواية الخليجية دخولاً في الفانتازيا والأسطورة والأحلام والعجائب"[١٩]. أما الذي يميّز تجربة فريد رمضان ويمنحها فرادتها الخاصة فهو اشتباكها سردياً بالتاريخ الاجتماعي للإنسان البحريني من منظور الهويات الثقافية وبطريقة تجمع بين التاريخي والفنتازي معاً. وفريد رمضان هو أول روائي بحريني يتكرّس سردياً على كتابة التاريخ الاجتماعي للهويات الثقافية في البحرين، وفي مشروع طموح يهدف إلى فهم التركيبة الاجتماعية والثقافية لأبرز الهويات الثقافية في البحرين.

اهتم فريد رمضان في "التنور" و"البرزخ" – وكذا روايته الثالثة التي هي في طور الصدور– بموضوع الهويات الثقافية في البحرين، وهو موضوع يثير إشكالات كثيرة في بلد متعدد الثقافات مثل البحرين، حيث كل جماعة تصرّ على امتلاك تحبيكها الخاص، وهويتها الثقافية المتميزة عن الآخرين، وهو إصرار يهيئ لانبعاث مصادمات واشتباكات جماعية بين هذه الهويات، كتلك الاضطرابات



التي حدثت في العام ١٩٢٢م بين النجديين والإيرانيين من "حوادث جنونية أخلت بالنظام وهددت الأمن العام"[٢٠]، وكذا الاضطرابات الطائفية التي حدثت بين الشيعة والسنة في العام ١٩٥٣م.

ماذا يفعل الروائي أمام تاريخ محمّل هكذا باضطرابات وتوترات بين هوياته الثقافية؟ قد يوجد من يكتب الرواية بدافع الانتصار لجماعته التي ينتمي إليها، فيعمد – لأجل ذلك – إلى كتابة تاريخ اصطفائي نقي بريء لهويته الثقافية. وهو ما يحرّض آخرين على كتابة تاريخ هوياتهم بالطريقة ذاتها، مما يعني أننا ننقل التوترات من مجرى التاريخ إلى مجرى السرد والكتابة. فيما المطلوب من الرواية أن تكون نصاً نقدياً لا تمجيدياً، والنقد هنا ليس بالمعنى التدميري أو التشكيكي، وإنما بالمعنى الذي يجعل من الرواية محاولة من أجل تحرير الوعي من ارتهانه للمقولات النهائية والمغلقة، ومن أجل فهم مفتوح (لا مغلق) ومتسامح (لا متناحر) للمعنى والواقع والمجتمع والتاريخ والهوية. وهي المهمة التي نتصوّر أن فريد رمضان نذر تجربته من أجلها.

ولا يمكن للرواية أن تقوم بهذه الوظيفة إلا إذا استلهمت من "اليوتوبيا" وظيفتها التحريرية، هذه الوظيفة التي عبّر عنها بول ريكور بقوله: "إن تخيّل اللامكان، معناه إبقاء حقل الممكن مفتوحاً"[٢١]، وحقل الممكن المفتوح هذا هو الذي يسمح بـ"اختلاق الحاضر" عبر إعادة تحبيك التاريخ والهوية. فإذا كان التاريخ صراعياً وتناحرياً إلى الحد الذي نعرفه، فإن ارتهان الحاضر له يعني إعادة إنتاج الصراع والتناحر. في حين أن المطلوب هو كسر هذه الاستمرارية، وتعطيل عملية إعادة الإنتاج هذه؛ لخلق



"عالم ممكن" أو مساحة تسمح بـ"اختلاق" حاضر يمكن أن يُعاش، ويسمح بالتعايش بين الجماعات والهويات. وعلى هذا فإن العودة إلى التاريخ – تاريخ الهويات الثقافية عند فريد رمضان – ليس بغرض استرجاعه وتأكيده ومحاكاته – وهي مرامي جيل الإحياء -، ولا حتي من أجل إنكاره ونقضه وتدميره – وكما حاول الجيل الذي أعقب جيل الإحياء -، وليست هي اقتراباً وضعياً يهدف إلى القبض على الماضي الأصيل والتاريخ الحقيقي في مقابل التاريخ المزيّف، بل من أجل إبقاء "حقل الممكن مفتوحاً" من خلال إعادة تحبيك التاريخ الثقافي للهويات. ويتطلب الأمر أن نفرّغ مصطلح "الاختلاق" من محتوياته السلبية التي تحيل على الكذب والزيف، وذلك من خلال شحنه بقيم إيجابية بوصف "الاختلاق" استراتيجية تستعين بالتاريخ والذاكرة الجمعية بطريقة انتقائية بحيث تحذف ما هو ضار بقيم التسامح والتعايش مثل الإقصاء والاصطفائية، وتحتفظ بالنافع فقط. وفي هذا المجال لا بد من تذكّر محاولة إدوارد سعيد في مقالته المؤثرة "التلفيق والذاكرة والمكان" حين أشار إلى الإمكانيات الغنية التي يمكن أن ينطوي عليها "التفاعل بين الذاكرة والمكان والاختلاق فيما لو لم يستخدم للإقصاء"[٢٢]، بل من أجل "التحرير" و"التعايش" و"التصالح الثابت" بين الشعوب والثقافات.

- ٤ -

السرد البرزخي: تجاور التاريخي والفنتازي

يدرك فريد رمضان أن مهمة الرواية هي محاولة فهم التاريخ وقراءة التركيبة الاجتماعية للمجتمع، وكتابة الرواية – عنده – هي بمثابة "تقديم دراسة أنثروبولوجية"[٢٣] للمجتمع والثقافة. وهو ما حمله على الاهتمام بالتاريخ الاجتماعي والثقافي للهويات في البحرين. ويذكر فريد رمضان أنه بدأ بمشروع يتعلق بتسجيل تاريخ منطقة آريف أو القاعدة الجوية البريطانية ROYAL AIR FORCE والتي تقع قرب مطار البحرين الدولي في المحرق (المدينة التي تدور فيها أحداث روايتي "التنور" و"البرزخ"). ولقد قاده هذا الاهتمام بالتاريخ والاستبصار الأنثروبولوجي إلى الانكباب على فهم التركيبة الاجتماعية للهويات الثقافية في البحرين، وكيف أن جزيرة في حجم البحرين استطاعت أن تحتضن العديد من البشر المختلفين إثنياً وقومياً ودينياً وطائفياً.

و يعي فريد رمضان أن الرواية حين تشتبك بتاريخ الهويات فإن الغاية ليست كتابة تاريخ "حقيقي" لهذه الهويات، تاريخ يعتمد الوثائق ويتوخّى الدقة في الرصد والتوثيق؛ لأن تاريخاً كهذا لا يقدر على "اختلاق الحاضر"، كما أن فُرَصَهُ وقدرته على إعادة تحبيك تاريخ الهويات بطريقة تجعل التعايش بينها ممكناً محدودة. في حين أن التحبيك القادر على "اختلاق الحاضر" القائم على الانفتاح والتسامح والتعايش وحتى التداخل والاندماج بين الهويات، والقادر على تمثيل نسخ بديلة للتاريخ، أو احتمالات تاريخية بديلة جرى إقصاؤها من النصوص التاريخية وبصورة نظامية، هذا التحبيك هو التحبيك الروائي الذي يعيد ترتيب الحوادث والمواقف "التاريخية" بطريقة تخدم ذلك الهدف، وبصيغة تقترب من أشكال السرد ما بعد الحديثة، وبخاصة ذلك الشكل الذي تطلق عليه ليندا هاتشيون "ما وراء القص التاريخي" historiographic metafiction، حيث يكون السرد تخييلياً وذاتي الانعكاس self-reflexive، ويقوم – في الوقت ذاته – على "وقائع" تاريخية واجتماعية وسياسية[٢٤]. فهو سردٍ يلفت الانتباه إلى طبيعته السردية/ التخييلية والتاريخية معاً.

تنطوي رواية "البرزخ" – على سبيل المثال – على وقائع تاريخية حقيقية كتلك التي وقعت في العام ١٩٥٧

(مقتل الضابط العراقي علوان أفندي – الذي أصبح في الرواية السيرجنت ناصر أفندي – برصاص شرطي بلوشي[٢٥])، إلا أن هذه وقائع بمثابة "المادة الخام" قابلة للتقليب والتركيب والتشكيل والفصل والوصل بالطريقة التي يراها الروائي مناسبة لتحقيق رؤيته وخدمة مقاصده. كما تنطوي الرواية على سرد ذاتي الانعكاس، حيث ينعكس السرد على ذاته ليصبح سرداً عن السرد كما في مقطع من الرواية بعنوان "الحكاية"، يبدأ هكذا:

"ما كان عليّ أن أسرد لكم هذه الحكاية الفياضة، وذلك أنني لم أكن مرسلاً من أجل أن أحكي، لقد جئت لأستلّ روحاً صغيرة وحزينة، هي روح مريم، ولكنني وقعت في شرك السرد، الذي لم أجرؤ عليه قبل الآن، وأزعم أنني كنت أحاول أن أجمّل ما استطعت قوله عن الموت، ولولا مراوغة سارة لي لما أضعت كل هذا الوقت في سرد هذه القصة" (البرزخ/١٠٩).

وتتكشف الطبيعة التاريخية لـ"ماوراء القص" أو "القص الشارح"، في روايات فريد رمضان، من خلال سرد خيالي بشكل قاطع، وتاريخي بشكل لا يمكن إنكاره. فهو تاريخي لأنه ينطوي على "وقائع" تاريخية، وتجارب ماضية محلية، وتقاليد تراثية، ومواضع معروفة ومحددة الملامح (قرية عسلوه، جزيرة الشيخ شعيب، مرفأ المنامة، سوق المنامة، حارة البوخميس، مقهى مهدي العراقي، قرية البسيتين، مدينة مطرح، وقلعة الشرطة في وسط المنامة، ومقبرة المحرق، وقاعدة الطيران البريطانية أو معسكر آريف كما في الاستعمال المحلي، المستشفى الأمريكي...إلخ). وهو لا يخلو من هوامش تشرح وتوضح الدلالة التاريخية والمحلية لهذه الوقائع والمواضع والأدوات (انظر: التنور/٩، ٤٦، ٨٦، ٩٧، ١٠٧، والبرزخ/١٦، ٢١، ٥٢، ٥٦، ٧٢، ٩٣). فالهامش هنا بمثابة النص الموازي، ذلك أن "ماوراء القص التاريخي" يصل إلى "الحقيقة" من خلال استخدام تقاليد النص الموازي في كتابة التاريخ من أجل نقش أو تقويض سلطة وموضوعية المصادر التاريخية وشروحاتها"[٢٦]. فكل هذه المؤشرات تخلق انطباعاً بتاريخية السرد في "التنور" و"البرزخ"، غير أنها تاريخية مؤجّلة ومتوهّمة معاً. فهي مؤجلة لأن عليك أن تنتظر الهوامش لتتعرف على دلالة الوقائع والمواضع التاريخية بصورة جلية وصريحة. وفي الهامش فقط تحضر الأشياء بدلالتها التاريخية المرجعية، أما في المتن فإن السرد خيالي بصورة قاطعة، وفنتازي إلى درجة تغيب فيه الحدود المتوهمة (حدود المكان والزمان والذوات والأشياء معاً)، وتتوارى الملامح الواقعية والمتعيّنة للأشياء والذوات، ويغرق السرد في غرائبية غامضة حيث كل شيء مألوف وغريب معاً، موجود ومعدوم، حي وميت، إنسان وحيوان، متحرك وساكن، ذكر وأنثى، أليف ومتوحش، يقظ ونائم.

وإذا استحضرنا دلالة "البرزخ" عند محيي الدين بن عربي – وهي الدلالة التي تقوم عليها تقنية السرد في رواية "البرزخ" – يمكننا أن نصف هذا السرد بأنه سرد برزخي، فالبرزخ – عند ابن عربي – هو "عالم الخيال"[٢٧]، وهو عالم يتوسط بين عالمين أو حضرتين بين الذات الإلهية والعالم، ويقوم بوظيفة الفصل والوصل بينهما في آن واحد، وبما إنه كذلك فإنه لا يتصف بالوجود أو العدم، ولا النفي أو الإثبات؛ إذ "لما كان البرزخ أمراً فاصلاً بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول سُمّي برزخاً اصطلاحاً. وهو معقول في نفسه، وليس إلا الخيال (...)، فالخيال لا موجود ولا معدوم، ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفي ولا مثبت"[٢٨]. وهو بهذا المعنى قابل لكل الصفات المتقابلة والأوضاع المتعارضة.

نحن إذن أمام سرد ذي بنية متعددة تدمج صيغتين سرديتين متعارضتين: الصيغة التاريخية والصيغة الفنتازية. وبهذه الطريقة كان سرد "التنور" و"البرزخ" يقيم الحدود ويمحوها بين الخيال والتاريخ، بين الحلم والواقع، بين الذات والآخر، بين الموت والحياة والوجود والعدم تماماً كما يفعل البرزخ في نظرية ابن عربي عن "الخيال".

- ٥ -

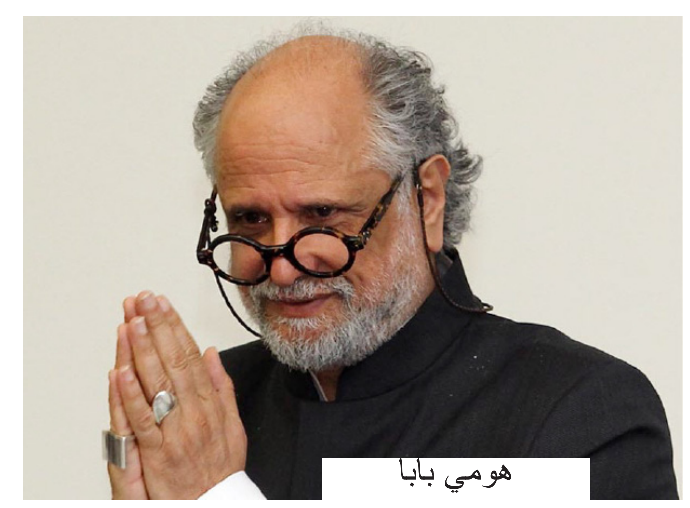
من خطاب الأصالة إلى خطاب الهجرة

الهوية بوصفها سردية هي كيان يتشكّل – أو يُشكَّل – في مجرى التاريخ، وبذلك تكون عرضة – كأي حدث تاريخي – للتغير والتقلب والتحوّل والانقطاع، وهي أحوال تقع على النقيض من سمات اليقين والاستقرار والثبات والاطراد، وهي السمات التي تحوّل الهوية إلى كيان "متعالٍ" لا يتأثر بالظروف الدنيوية والسياقات التاريخية، وأزلي لا تعرف له نقطة انبثاق، وأبدي لن يتفكك، ولن يتعرّض للتشتيت والاضمحلال والانزياح، هذا فضلاً عن الاختلاق والفبركة والتلفيق.

والحال أن هذا الاختلاف ينطوي على تصورين متعارضين للهوية: الأول يأخذ الهوية على أنها سردية الأمة التي تمّ تشكيلها – أو تلفيقها واختلاق كثير من






هومي بابا

عناصرها – في مجرى التاريخ. والثاني يأخذ الهوية على أنها كيان معطى وجوهري "لا تاريخي". وعلى المستوى المفهومي والنظري يأخذ هذا التوتر صورا متعددة من توتر بين التاريخ واللاتاريخ، بين الزمني واللازمني، بين الحدث والبنية، بين الاختلاف والهوية، بين الطارئ العرضي والأصيل الجوهري. بيد أن هذا التوتر – في الحياة الاجتماعية – يأخذ طابعاً صراعياً أيديولوجياً، حيث الكل يزعم أن هويته هي الهوية الأصيلة والمنسجمة والنقية والمتماسكة، أما الهويات الطارئة والمشتتة فهي من نصيب الآخرين المختلفين.

والأصالة هي التعبير الأقوى عن "جوهرانية" الهوية و"لا تاريخيتها"؛ ولهذا فهي مطلب كل هوية؛ لأنها – أولاً – تخلق إحساساً بأزلية الذوات وامتدادها الزمني المتواصل، وثانياً لأنها تمنح هذه الهوية مشروعية البقاء والهيمنة على الآخرين. وقد شهدت البحرين – كأي بلد لم يحسم بعدُ طبيعة العلاقة بين هوياته الفرعية – أشكالاً من التوتر والصراع حول مشروعية السيادة بين الهويات، وكان ادعاء الأصالة هو أداة المشروعية، والأصالة هنا هي دعوى الوجود في الأرض (البحرين) منذ البدء، وكل جماعة تنتج/وتعيد إنتاج سردياتها التي تثبت ذلك؛ لأن القول بأصالة جماعة ما يفترض القول بأن الجماعات الأخرى إنما هي طارئة وذات وجود عَرَضي. وكان رهان فريد رمضان يتحدد في فضح وتعرية هذه السرديات المغلقة والتي يجهد أصحابها من أجل إعطائها سمة الاستمرارية والاطراد منذ القدم حتى الوقت الراهن. ولا ينقض هذه المقولات إلا مقولات الهجرة والسفر والاختلاف والهجنة، وهي الموضوعات الأثيرة في تجربة فريد رمضان. ولا ينقض دعوى الوجود في الأرض منذ الأزل إلا بالكشف عن حقيقة الأرض المتحركة والتي لا تعرف الثبات والاستقرار، وأعني بذلك القرى والمدن الساحلية التي هي أشبه بميناء كبير يزدحم بسفن ومراكب ومسافرين ومهاجرين ومغتربين، وهي الأمكنة الأثيرة في روايات فريد رمضان.

"في البدء كانت الهجرة والسفر والهجنة"، هذا هو المنطق الذي تنهض عليه روايتا "التنوّر" و"البرزخ"، وكأن مقولة الأصالة لا تقوّض ولا تزحزح عن موقعها إلا بخطاب الارتحال والهجرة والتداخل والكثرة والتواشج.

تجري أحداث رواية "التنور" في زمن غير محدد بدقة، غير أن القارئ سيكتشف – ومن خلال عدة مؤشرات – أن الرواية تحيل على حقبة ما قبل اكتشاف النفط، وتحديداً إلى حقبة زمنية تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، وهي حقبة مهمة في تاريخ البحرين الحديث؛ لما شهدته هذه الحقبة من استتباب الأمن واستقرار الوضع السياسي بصورة عامة، وبداية دخول البحرين عصر التحديث بقيام الهيكل الإداري للدولة، وتدشين مؤسسات التعليم والبلدية والصحة والقضاء على أسس حديثة ومؤسساتية، وظهور الطبقة الوسطى من التجار وملاك الأراضي. وفيما يتعلق بوضع الهويات في هذه الحقبة فإن التشخيص الفاحص يكشف أن الهويات كانت تقع في طور انتقالي يتهيأ للتغيّر بظهور لازمة التحديث أي الرغبة في صياغة "هوية وطنية" واحدة وموحدة، حيث سيجري التمييز بين الوطنيين (وهم البحرينيون سنة وشيعة) والأجانب (وهم غير البحرينيين) ومنهم – بحسب تصنيف ناصر الخيري (١٨٧٦ – ١٩٢٥) – "العربي النجدي والعراقي والعجمي والهندي وغيرهم وغيرهم"[٢٩] مما يشمل اليهود والأفارقة والبلوش والعمانيين والإنجليز وبعض الرعايا الأوروبيين.

وتسعى رواية "التنور" إلى القبض على حقبةٍ آفلة كانت الهويات فيها متعددة ومتكاثرة، فليس ثمة حارة أو قرية أو مدينة في فضاء الرواية إلا وهيٍ خليط من أعراق وأقوام متنوعين؛ ولهذا السبب تحديداً نجد المكان الذي تدور فيه أحداث روايات فريد رمضان لا يخرج عن كونه حارة أو قرية أو مدينة ساحلية؛ لأنها أكثر قابلية على احتضان الهويات المتعددة، ولأن أهلها مطبوعون على السفر والهجرة والتنقل واحتضان الغريب المختلف.

تبدأ الرواية في فضاء قرية/ميناء إيراني يضج بالحركة اليومية للسفن وللمراكب المتنقلة بين مرفأ المنامة وبر دبي ومسقط وجزيرة الشيخ شعيب. في هذه القرية ذات الهوية الفارسية من حيث الثقافة واللغة، يمكن لأهلها أن يسمعوا "صوت الطبل الذي يضرب عليه باباعبود

الكهل الأفريقي، ذو الأنف الكبير المفلطح، يضرب بإيقاع مميز، ويغني بخليط من الكلمات الفارسية والعربية والزنجبارية" (التنور/١٠). وهذا الخليط هو قَدَر القرى والمدن الساحلية، وهو العلامة الأبرز في جزيرة البحرين في هذه الحقبة التاريخية، ويكفي أن تلقي نظرة على ميناء المنامة العامر بسفن ومراكب قادمة من إيران والهند والبصرة ومسقط. كما يمكن لأي مسافر أن يتجوّل في سوق المنامة بين حشود من "رجال الساحل الفارسي بقبعاتهم المشغولة بالخوص المعذّب، وأثواب فضفاضة ذات أكمام طويلة، وشالات صوفية أو قطنية يلفونها حول وسطهم" (التنور/٧٦)، و"رجال عمانيين، سمر البشرة، قصار القامة، ممتلئ البنية، يرتدون ثياباً ملونة، ويغطون رؤوسهم بعمائم نعناعية مطرزة بالأصفر والأحمر" (التنور/٧٦)، ورجال من الهند، هذا فضلاً عن البحرينيين أنفسهم "بثيابهم الصدفية الواسعة، بعضهم يرتدي كوفية رملية وعقالاً مخضباً بالتواريخ، يسقط من كتفيه بشت مطرز بخيوط الذهب، أما العمال منهم فيكتفون بالكوفيات المطوية فوق رؤوسهم، وهناك أيضاً البحرينيون المرتدون للبنطال والقمصان، وهم عادة ما يحملون دفاترهم كبيرة الحجم" (التنور/٧٧). وفي هذا الميدان المزدحم بالحركة يمكن رؤية "مقهى مهدي العراقي" المليء بثرثرة تأتي من كل جانب "حيث لا يتميّز منها سوى صوت الغناء العراقي القادم من جهاز الفونوغراف" (التنور/٧٨). ومن جزيرة المنامة إلى جزيرة المحرق حيث حارة البوخميس التي احتضنت القادمين الجدد من قرى الساحل الفارسي، هناك افتتح جاسم وعبد الرحمن وأحمد – شخصيات رواية "التنور" الذين هاجروا من إيران إلى البحرين – مخبزاً كان قاطنو حارة البوخميس يزدحمون حوله في طوابير وتجمعات متزاحمة، حيث "الرجال والنساء والأطفال والفتيات والعمانيون والهنود" (التنور/٨٨).

تقوّض الرواية خطاب الأصالة بخطاب الهجرة والسفر، كما تكسر حدود "الهوية الواحدة" من خلال الاحتفاء بالاختلاط والكثرة والتنوع والتواشج والهويات المتعددة في كل مكان من أمكنة الرواية (قرية عسلوه – المنامة – المحرق)، فليس في الرواية مكان مقصور على "هوية" نقية وخالصة، بل كل الأمكنة مسكونة بخليط من الأعراق والأمم. وهذا الاختلاط هو مصدر الحياة في الرواية. ولعل ما تثبته الرواية هو ما أشار إليه هومي بابا من "استحالة تحقق فكرة الهوية القومية النقية، "الظاهرة إثنياً" إلا بالموت الحرفي والمجازي على حد سواء لما عرفه التاريخ من ضروب الاختلاط والتواشج المعقدة"[٣٠]. ولعل هذا هو ما تستبطنه تجربة فريد رمضان الروائية، رمزياً على أقل تقدير، فالاختلاط والتواشج في رواية "التنور" بدأ ينحسر شيئاً فشيئاً في رواية "البرزخ" التي اقتصرت على العرب من بحرينيين ومهاجرين (من عمان أو البصرة)، وبالموازاة مع انحسار الاختلاط يصعد الموت في رواية



تمثّل المقبرة أهم أمكنتها، فعيسى الخال – في رواية "البرزخ" – "رجل قذفت به الحكاية ليغسل الموتى ويحفر القبور في مقبرة المحرق" (البرزخ/١٢).

وبقدر ما يعبّر هذا التحوّل من فوران الحياة في "التنور" إلى الموت الذي يطبق على كل شيء في "البرزخ"، بقدر ما يعبّر عن تحول من الاختلاط والاحتفاء بالكثرة والتعدد والتنوع الخلاّق إلى الوحدة والتطابق، فإنه انعكاس لما طرأ على المجتمع البحريني من تحوّلات مسّت التركيبة الاجتماعية وطبيعة العلاقة بين الهويات الثقافية. فالبحرين في النصف الأول من القرن العشرين ليست هي البحرين ذاتها في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديداً في حقبة الخمسينات والستينات بما إنها الزمن المرجعي

لرواية "البرزخ". وهي الفترة التي شهدت تنامي المشاعر الوطنية والقومية معاً، والتي تجسّدت في "البرزخ" في شخصية "صفية"، تلك الفتاة التي أحرقت نفسها، والتي كانت تخرج مع الفتيات للمشاركة مع شباب المحرق في المظاهرات المتكررة، حيث كانت تقف في أول الصف من المظاهرة، و"تذهب للموت في شوارع المحرق، في مواجهة شرطة الشغب، تهتف لجمال عبد الناصر، ولحرية غائبة لم تنتظر حتى تراها شاخصة فوق هذه البيوت الفقيرة" (البرزخ/٨٣).

وبقدر ما كان صعود الحماس الوطني والقومي تعبيراً عن يقظة ورغبة في التحرر والاستقلال، فإنه كان بداية التهديد الجدي للوجه الجميل من التعايش بين الهويات، وبداية اختزال الكثرة والتنوع إلى الهوية والوحدة. ولقد قاد هذا كله إلى تغيّر في "صورة الآخر"، وإلى ظهور تصنيف جديد للبشر الموجودين على هذه الجزيرة. ففي الرواية تمييز غير محايد بين "الوطنيين" و"الأجانب الخائنين"، فناصر أفندي – وهو سيرجنت من أصل عراقي – يوصف في الرواية بأنه "معذب الوطنيين، صاحب الفتنة، خائن الشعب" (البرزخ/٦٢)، والبلوش كانوا من رجال شرطة مكافحة الشغب ممن وقف في وجه مظاهرات الوطنيين والقوميين (البرزخ/٨٣). فهل هذه الرغبة في تحقق الهوية الخالصة والنقية والموحّدة هي المسئولة عن الحضور الكثيف للموت في هذه الرواية؟ ربما يكون ذلك إسرافاً منا في التأويل، غير أن تجربة فريد رمضان تسمح بمثل هذا التأويل المفرط حتى في رواية "التنور" التي تتوزّع على ثلاثة أقسام تحمل هذه العناوين: (وحده لا يضيء – وحدهما لا يضيئان – وحدهم لا يضيئون)، فإذا كانت الإضاءة – من حيث هي اشتعال – تحمل معاني الحياة والكثرة وانتشار النور، فإن الإنسان يموت وينطفئ إذا بقي في وحدة وانسجام وتطابق مع ذاته على المستوى الفردي أو الجماعي، وكأن الحياة لا تكون إلا بالكثرة والتنوع والتعدد والتواشج والتواصل والتقارب والتعايش بين المختلفين. وهذا المعنى هو ما يكتنز به بصورة جلية عنوان الرواية الثانية "البرزخ"، ذلك أن البرزخ – كما أسلفنا – هو عالم الخيال الذي يتوسّط – بالوصل والفصل – بين عالم الوحدة (الإلهية) وعالم الكثرة (المخلوقة)، وعالم الكثرة هذا هو عالم المخلوقات والموجودات المتنوعة الأشكال والصور، وبحسب عبارة ابن عربي فإن "ما في الخيال [البرزخ] إلا ما دلّت عليه الكثرة، فمن وقف مع الكثرة كان مع العالم"[٣١]. وعلى هذا فإن انحياز فريد إلى التنوع والكثرة إنما هو انحياز إلى العالم وإلى ما عرفه التاريخ من ضروب الاختلاط والتواشج المعقدة بين الهويات.

- ٦ -

تحتفي روايتا "التنور" و"البرزخ" بالهجرة والسفر والهجنة والكثرة احتفاء خاصاً، وهو ما ينقض أصالة الهوية من حيث هي امتداد زمني متواصل دون انقطاع، وكيان نقي دون تلوّث بالتداخل مع الآخرين، وثابت على أرض معزولة عن العالم منذ القدم. ولم يعد هذا النوع من "أصالة الهوية" بقادر على الصمود في وجه التحولات وحركة تنقلات البشر عبر الحدود، وهي التحولات والتنقلات التي قادت إلى تحولات مهمة في تصورنا لمفاهيم الهوية والأمة والأصالة. وتجربة فريد رمضان تتعامل مع مفهوم الهوية بوصفه موضوعاً يتشكل في مجرى التاريخ، ويخضع للتقلبات والتحولات بحكم الهجرات والأسفار والاندماجات، فجاسم وعبد الرحمن وأحمد (وكذا ابنه محمد) – شخصيات رواية "التنور" – أخوة نزحوا من قرية عسلوه (وهي من قرى الساحل الفارسي) إلى "حارة البوخميس" بجزيرة المحرق بالبحرين، فعملوا فيها واندمجوا مع أهلها، وكانت لهم وطناً. وعيسى الخال – في رواية "البرزخ" – جاء به أبوه من مدينة مطرح (المدينة العمانية الساحلية) إلى قرية البسيتين (قرية ساحلية من قرى المحرق)، فتزوّج وأنجب وحفر قبورهم وغسل موتاهم. والسيرجنت ناصر أفندي – من شخصيات رواية "البرزخ" – نزح مع عائلته من البصرة (بوابة العراق على الخليج) إلى جزيرة المحرق بالبحرين. وثمة من نزح من الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية إلى سواحل البحرين بمنطقة النعيم (المكان الذي تدور فيه أحداث رواية فريد رمضان القادمة). وهناك من نزح من سواحل أفريقيا الشرقية إلى هذه الجزيرة. وهكذا تتخلق هذه الأقوام والأعراق في "تنوّر" البحرين التي تبدو – كما تقول سارة – "مثل خيمة كبيرة تلملم تحت ظلها العديد من البشر" (البرزخ/٩). وبهذا لا تكون الأصالة موضوعاً للتفاخر، فليس ثمة امتداد نقي وأزلي لجماعة من الجماعات، كل ما هنالك سبق في الهجرة، وجذور بعيدة أو قريبة للهجنة والانصهارات والاندماجات بين هذه الجماعات. وهي الانصهارات والاندماجات التي تضمن "إعادة نقش تشاركنا الإنساني، ومسّ المستقبل في جانبه القريب"[٣٢] كما يقول هومي بابا.

الهوامش:




(*)- فريد رمضان: – التنور، (البحرين: إصدارات أسرة الأدباء والكتاب، ط:١، ١٩٩٤).

– البرزخ: نجمة في سفر، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:١، ٢٠٠٠).

[٢] – Historical Novel" in The Literary" Encyclopedia: www.litEncyc.com.

[٣] – بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط:١، ٢٠٠١)، ص٨.

[٤] – م. ن، ص١٠.

[٥] – Hayden White, The Historical Text As Literary Artifact, in: Hazard Adams & Leroy Searle, Critical Theory Since ١٩٦٥, (University Presses Of Florida, ١٩٩٢), P.٣٩٥.

[٦] – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة)، ص٢٣. وفي الترجمة الإنجليزية تترجم عبارة "ترتيب الحوادث" أو "الميثوس" بـ"بنية الحبكة""structure of the plot".

انظر:

Aristotle, Poetics, translated by S.H.Butcher, in:http://www.screentalk.org, P.٩.

[٧] – من النص إلى الفعل، ص٩.

[٨]- The Historical Text As Literary Artifact, P ٣٩٦..

- [٩] م. ن، ص٣٩٧.

[١٠]- للتوسع حول مفهوم بول ريكور عن "الهوية السردية" يمكن الرجوع إلى:

- بول ريكور، الهوية السردية، في: الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨)..

[١١] – إدوارد سعيد، التلفيق والذاكرة والمكان، تر: رشاد عبد القادر، (مجلة الكرمل، ع:٧٠/٧١، ٢٠٠٢)، ص٩٤.

[١٢] – كيث وايتلام، اختلاق إسرائيل القيدمة: إسكات التاريخ الفلسطيني، تر: سحر الهنيدي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ع:٢٤٩، ١٩٩٩).

[١٣] – انظر: مارتن برنال، أثينة السوداء: الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية، ج:١: تلفيق بلاد الإغريق، تر: مجموعة من الباحثين، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط:١، ١٩٩٧)، ص٧٧، ومواضع أخرى كثيرة.

[١٤] – - الفقرة مقتبسة من دراسة: Aidan Arrowsmith, Inside-Outside: literature, Cultural Identity and Irish Migration to England, in: Ashok Bery & Patricia Murray, Comparing Postcolonial Literatures, (New York: Palgrave, ٢٠٠٠), p.٥٩

[١٥]– Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, (London/New York: Verso, ١٩٩١).

[١٦] – Eva Darias Beautell, "Touching The Future: Nation and Narration in Contemporary English Canada", in: Journal of English Studies, II (٢٠٠٠), P. ٣٧.

[١٧]- من النص إلى الفعل، ص١٣.

[١٨]- راجع الحوارات التي أجراها فريد رمضان وتحدث فيها عن رواية "السوافح.. ماء النعيم" في:

– جديد الروائي فريد رمضان: السوافح ماء النعيم، حاوره: علي القميش، مجلة أوان (البحرين، العدد الأول، خريف ٢٠٠٢)، ص١٥٦.

– الرواية تأتي حين يتعقد المجتمع ويصبح صعباً على الفهم، حاوره: سامي حسون، جريدة الرياض (السعودية، العدد ١٢٧٥٥، مايو ٢٠٠٣).

وقد نشر فريد مقطعاً من الرواية تحت عنوان "شكوى" في مجلة ثقافات (البحرين، العدد السادس، ربيع ٢٠٠٣)، ص١٠١.

[١٩]- عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:١، ٢٠٠١)، ص٢٠١.

[٢٠]- ناصر بن جوهر الخيري، قلائد النحرين في تاريخ البحرين، تقديم ودراسة: عبد الرحمن الشقير، (البحرين: مؤسسة الأيام للنشر، ط:١، ٢٠٠٣)، ص٤٢٢.

[٢١] – من النص إلى الفعل، ص٣٠٨.

[٢٢]- التلفيق والذاكرة والمكان، ص١٠٧.

[٢٣] – مجلة أوان،ع:١، ص١٥٦.

[٢٤]-"Historiographic Metafiction", in The Literary Encyclopedia.

[٢٥] – انظر: مي الخليفة، تشارلز بلجريف: السيرة والمذكرات (١٩٢٦ – ١٩٥٧)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:١، ٢٠٠٠)، ص١٠٤.

[٢٦] – Linda Hutcheon, A Poetics of

Postmodernism: History, Theory, Fiction, (New York: Routledge. ١٩٨٨), P.١٢٣.

[٢٧] – محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، د.ت)، م:٢، ص١٢٩.

[٢٨] – م. ن، م:١، ص٣٠٤.

[٢٩]- قلائد النحرين في تاريخ البحرين، ص٤٣٢.

[٣٠] – هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط:١، ٢٠٠٤)، ص٤٨.

[٣١] – محيي الدين بن عربي، فصوص الحِكَم، تر: أبو العلا عفيفي، (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت)، ج:١، ص١٠٤.

[٣٢] – موقع الثقافة، ص٥٢.



المنهج التاريخي في الأدب
قراءة نقدية

خالص مسور

المنهج، لغةً، هو "الطريق الواضح"، واصطلاحًا، هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبَّعها للوصول إلى نتيجة. وبناءً عليه، فالمنهج التاريخي للأدب هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري؛ في عبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، وبدراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّرت عليه. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعِدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره. ولهذا نرى أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أُنتِجَ فيها النص، دون الاهتمام كثيرًا بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها هِذا النص ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النظريات النقدية الحديثة، كالبنيوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السلطةَ للقارئ وجعلتاه سيدًا على النص الأدبي لا ينازعه منازع.



يتخذ المنهج التاريخي، إذن، من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركِّز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشاعر وحياتهما؛ فهو، في قول آخر، قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أن التاريخ هنا يكون خادمًا للنص؛ ودراسته لا تكون هدفًا قائمًا بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

في مثل هذه الحالات، لا بدَّ للناقد من التحقق من صحة الرواية الأدبية بالشك فيها، من حيث إن مبدأ الشك مبدأ علمي يجب أن يستعان به من أجل البحث عن الحقيقة وتوثيقها (في المرويات التاريخية والتراثية في شكل خاص) ومن أجل التحقق من مكان حدوث ظاهرة ما وزمانه، وصولاً من خلال ذلك إلى الحقيقة واليقين، وخاصة في الأدب الشفاهي. من ناحية أخرى، يتعامل هذا المنهج مع النص الأدبي كوثيقة تاريخية، فلا يلتفت إلى القيم الجمالية والفنية كثيرًا، أي لا يبحث في النص من حيث شكله الفني ومعماريَّته الجمالية وإيقاعه.

ويذهب المنهج التاريخي في النقد، في شكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته. وبهذه الطريقة، لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات، حتى وصل الأمر بأنصار المنهج إلى حدِّ الإسراف والمغالاة في الجمع بين البيئة والأدب، إذ جعلوا من هذا الأخير بمثابة "ظل" ينساق وراء ركب البيئة. وقد شوهت هذه "الظلال" الكثير من الأمور الإبداعية لدى الأدباء والشعراء معًا.

المنهج التاريخي، كما رأينا، يعول كثيرًا على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر. وقد اعتمد عليه عددٌ من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، أمثال عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهم ممَّن توصلوا بحسِّهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب مثلاً، فقالوا إن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، – بعكس شعر الحَضَر الذي يغلب عليه طابعُ الرقة واللين، – تبدو على سيمائه آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها، كما أن آثار الديار المهجورة ورسومها المندثرة التي كادت الرياح والأمطار تمحو معالمها تذكِّر الشاعر العربي على الدوام بحبِّه القديم وتحفزه على قول النسيب الحزين الذي تُستهَل به القصيدة العربية القديمة عادة. بالمثل، فسَّروا قلة الشعر في الطائف بقلة الحروب والمنازعات التي كانت ترخي العنان لألسنة الشعراء وخيالهم الخصب في التغنِّي بالبطولة والأبطال وبمآسي الحروب وتبعاتها المريرة.

وأقصد هنا بـ"الأدب" كلاًّ من الشعر والقصة والرواية والحكاية والمسرح إلخ. فالأدب من وظائفه الإسهام في كشف جوانب غامضة من الواقع وفي إعادة التوازن بين الأنا والآخر. وأداته اللغة التي هي لفظ ومعنى، دال ومدلول: دال هو الصورة الصوتية للكلمة، ومدلول هو الصوت الذي اصطلح الناس على معناه ومغزاه؛ وهي مجمل الفكر البشري معبَّرًا عنه بالأسلوب الفني.

إن ما ينشده أصحاب المدرسة التاريخية في الأدب يجدونه منقوشًا على حروف اللغة وكلماتها. يقول فردينان دو سوسور (1857-1913) إن اللغة "نظام إشارات تعبِّر عن الأفكار"؛ أي أن اللغة تحمل الفكر وتنقله من المرسِل إلى المرسَل إليه أو المتلقي. بينما يرى ابن جني الطبيعة الاجتماعية للُّغة، إذ هي لديه "أصوات يعبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم". ولكنِّي أرى أن اللغة أكثر من مجرد ناقل للأفكار، بمعنى أن للُّغة جانبَها السرِّي: هي مهمة مكتوبة بـ"حبر سرِّي"، لا يفك رموزها سوى خبير متمرس. فقد تراكم على حروفها غبار التاريخ، وعبق البيئة الطبيعية، وأساطير الناس، ولوحات حياتهم الاجتماعية، وإبداعاتهم التراثية أيضًا، وحتى الجوانب النفسية، مسجَّلة كلها على أشرطة اللغة، بنغمات حروفها، وجرْس كلماتها الجميلة والمعبِّرة في آن. ولهذا يمكن للنصِّ اللغوي سدُّ الكثير من الثغرات العلمية: أي يمكن لنا من خلاله استخلاص الكثير

مما نريد التعرف إليه من العناصر. فالنص اللغوي يحمل دومًا في طياته إيحاءاتٍ جغرافيةً وتاريخيةً واجتماعية وبيئيةً وتراثية، كما يحمل فضاءات النفس البشرية، وصورةً عن العقلية والمفاهيم الشعبية الدارجة – وهذه كلها تأتي بعد بحث واستقصاء مفيدين، وبعد وضع النص في إطاره الزماني والمكاني اللذين أُنتِجَ فيهما، أو ما يُعرَف بمتابعة التطور الدلالي للنص. فللشاعر القدرة على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، يضيف إليها بُعدًا يستجلي من خلاله صورةَ العصر وما فيه من أحداث، فينفخ فيها من روحه وذاته، من خلال النص الأدبي الذي تحكمه معايير نقدية نابعة من صلبه.

ممارسة النقد، من هذا المنظور، ينبغي أن تبقى رهينة رصد عملية الإفراز الدلالي للنص، ومتابعة منعرجاته وتضاريسه؛ بينما كانت المفاهيم النقدية العربية القديمة تقوم على الحُسْن والقبح، وهما مفهومان قيميان تراعى فيها إجادةُ الصنعة ورداءة السبك. فالنقد، من هذا المنظور، هو وسيلة التغيير والبحث الدؤوب عما سكت عنه النص، لأن اللغة، كما هو معلوم في الدراسات الأدبية التأويلية، هي فضاءات الوظيفة النقدية الفسيحة.

ولذلك أصبحت الكلمة، بحسب النقود الحديثة، قطعة من الوجود وحضور كيان وجسم، ووجهًا من وجوه التجربة الإنسانية، وأصبح لها طعم ومذاق خاص، كما في قصيدة "نكروما" للشاعر السوداني محمد الفيتوري التي يقول فيها:

كلماتي أجساد ضحايا مصلوبين على الطرقات
كلماتي أحشاء حبلى تتلوى تحت الطعنات
كلماتي أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات

هاهنا، كما نرى، تتماهى الكلمةُ في جلاء مع الوجود والجسد البشري تمامًا.

وبما أن اللغة هي مادة الأدب، فهي ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها منٍ إبداع الإنسان؛ ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية. وبذا يذهب الناقد الفرنسي هيبولت تين (1828-1893) في كتابه تاريخ الأدب الإنكليزي (1864) إلى حدِّ القول بأن باستطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب والأفراد في ضوء ثالوث العِرق والبيئة والعصر؛ وبهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسِّر الاختلاف بين أدب الإنكليز وآداب الآخرين غيرهم. وقد انتقد منهجَه التعميمي هذا غوستاف لانسون (1857-1934) الذي قال بأن على مؤرخي الأدب التمييز بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمرًا في الحاضر، ولأن الأعمال الأدبية تحوي قيمًا جمالية وإنسانية باقية، في حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا عن الحاضر، فلا يُنتفَع منه.

ولهذا دار خلافٌ بين النقاد، عربًا وغير عرب، بين رأيين في المنهج التاريخي لدراسة الأدب والشعر: الرأي الأول يرى وجوب معرفة الأديب من أدبه والشاعر من شعره، بينما الرأي الثاني يرى وجوب معرفة الأديب أو الشاعر من خلال بيئته التي نشأ فيها وما يحمله من غبارها وآثارها.



الرأي الأول يمثِّل له العديد من دارسي الأدب والشعر في العالم، ومنهم الناقد الفرنسي سانت بوف (1804-1869) الذي يرى وجوب أن "يؤخذ من دواة كلِّ مؤلِّف الحبرُ الذي يُراد رسمُه به"؛ في عبارة أخرى، يحاول سانت بوف الوصول إلى شخصية المؤلِّف من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه.

من مؤيِّدي هذا الرأي في العالم العربي عباس محمود العقاد، الذي تميَّز بمناداته بالحرية والفردية في الأدب. وقد ذهب العقاد إلى حدِّ القول بأن الأديب يجب أن يُعرَف من أدبه والشاعر من شعره، وليس العكس، فقال: "إن الأديب



الذي لا يمكن العثور على شخصه الفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون." ولهذا ألَّف كتابه عن ابن الرومي بعنوان ابن الرومي: حياته من شعره. وقد سار معه على هذا المنوال جماعة "الديوان"، كعبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وغيرهما – وإنْ كان العقاد قد ناقض نفسه، فعاد مرةٍ ليقول إن معرفة البيئة ضرورية في نقد كلِّ شعر في كلِّ أمة (مندور، النقد والنقاد المعاصرون).

بينما يمثل الرأي الثاني الشاعر والناقد الإنكليزي صموئيل كولريدج (1772-1834)، الذي كان يقيم على الدوام العلاقة بين الكاتب وبيئته، بما معناه أنِ الكاتب يحمل في سيمائه آثار البيئة التي نشأ فيها، مما يمكِّننا من معرفته من خلالها تمامًا. وقد ذهب مذهبه طه حسين بمنهجه القائل بضرورة معرفة الشاعر والأديب من بيئتهما. ولهذا كان طه حسين يحرص دومًا على التأكيد على دور الذوق في النص الأدبي، لأن الذوق يُعَد عاملاً من العوامل التي يعتمد عليها الناقد التاريخي في دراسة الظاهرة الأدبية، ولأن التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يكون بحثًا موضوعيًّا بالكامل، إذ هو شيء وسط، فيه موضوعية العلم وفيه ذاتية الأدب؛ وبالتالي، فليست هناك معرفة أدبية تغني عن الذوق التأثُّري. فالنقد الذي يتبع المنهج التاريخي لا يستطيع أن يعتمد مناهج البحث العلمي البحت وحده، وإنما يضطر معه إلى دراسة الذوق – هذه الملكة الشخصية الفردية – للوصول منها إلى الكثير من النتائج التي يتوخاها.

هذا، وعلى الرغم من واقعية الرأي الأول القائل بوجوب معرفة الشاعر من شعره، إلا أن هذا الرأي يُظهِر، بدوره، ضيق أفق في نظرته قليلاً، لأنه قد لا يمكن معرفة الشعراء كلهم من شعرهم ولا الأدباء كلهم من آدابهم (هوميروس الإغريقي مثلاً)؛ ولكنه يبقى من المناهج المفضَّلة في دراسة الأدب والنصوص التراثيةٍ. فمنطق هذه الدراسة هو أن الأديبِ أو الشاعر لا يتأثر بكلِّيته بالبيئة، وإنما هناك في دواخل كلِّ شاعر وأديب أحاسيس وأشياء تتمرد على البيئة وعلى قوانينها مما لا يمكن لها التحكم بها أبدًا. على حين يرى معظم النقاد أن المنهج الأكثر صوابًا وحكمة هو المنهج الذي تتفاعل فيه شخصية الأديب مع الظروف التاريخية، حتى نصل، من خلال هذا التماهي، إلى معرفة شخصية الأديب الحقيقية. فعلى الناقد الذي يتصدى لقراءة النص قراءةً نقدية أن يغوص في النص ويندمج معه اندماجًا روحيًّا وعقليًّا وفنيًّا، تمامًا كما غاص فيه مُنشِئُه ومبدعُه، ليصل إلى اكتناه جوهره الحقيقي وما يشير إليه من قيم ومفاهيم.

كذا فلا يحق للناقد التفكيكي أن ينظر إلى النص من خلال رؤيته النقدية الحديثة، بل عليه أن يحكم عليه من خلال المعيار الفنِّي الذي ساد في عصر النص والبيئة التي أنتجته. فعلى سبيل المثال، يذهب النقد الحديث إلى وجوب النظر إلى "الوحدة العضوية" للقصيدة العربية القديمة. وهذا ما قال به ابن رشيق القيرواني، وقال به العقاد أيضًا، متأثرًا بكولريدج، الذي أطلق مصطلح organic structure، أي "البنية العضوية" للقصيدة. كما نظرت البنيوية إلى النص بالمنظار نفسه، ورأت أن تفتيت عناصر النص كل على حدة ينجم عنه فقدان قوام النص بأكمله: فكل عنصر لا يتحقق وجوده إلا في علاقته مع العناصر الأخرى، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي (الوائلي، تدفق الينبوع). وهو صحيح إلى حدٍّ ما، مع أنه قد ثبت أن ذلك لا يمكن تطبيقه إلا في الألوان الأدبية التي لها مقدمة ووسط وخاتمة، كالسرد القصصي والرواية والمسرحية والشعر القصصي والمسرحي كذلك (في الوقت الذي كان النقاد العرب القدماء يفضلون في القصيدة العربية استقلالية




البيت الواحد، ولم يعدوا في ذلك عيبًا، وخاصة في قصائد الشعر الجاهلي). ولهذا نقول إن وحدة الغرض هو المعيار الأصح والتعبير الأنسب عن مضمون القصيدة العربية (الجاهلية منها خاصة)، لأن القصيدة العربية القديمة – بخلاف الحديثة – أصابها التفكك من جراء استقلالية البيت الواحد وتنوع أغراض القصيدة الطللية ما بين الوقوف على الأطلال أو البدء بالنسيب كمقدمة للقصيدة، يليها الغرض الرئيسي للقصيدة ومبتغاها، كالمدح أو الذم مثلاً. وهذا ما لا يمكن محاسبة الشاعر الجاهلي عليه بحسب نظرية "الوحدة العضوية" بمقاييسنا الحالية.

وقد وقع أحمد شوقي نفسه في مأزق هذا التفكك حينما قلَّد القدماء بقصيدة يمدح فيها خديوي مصر فقال:

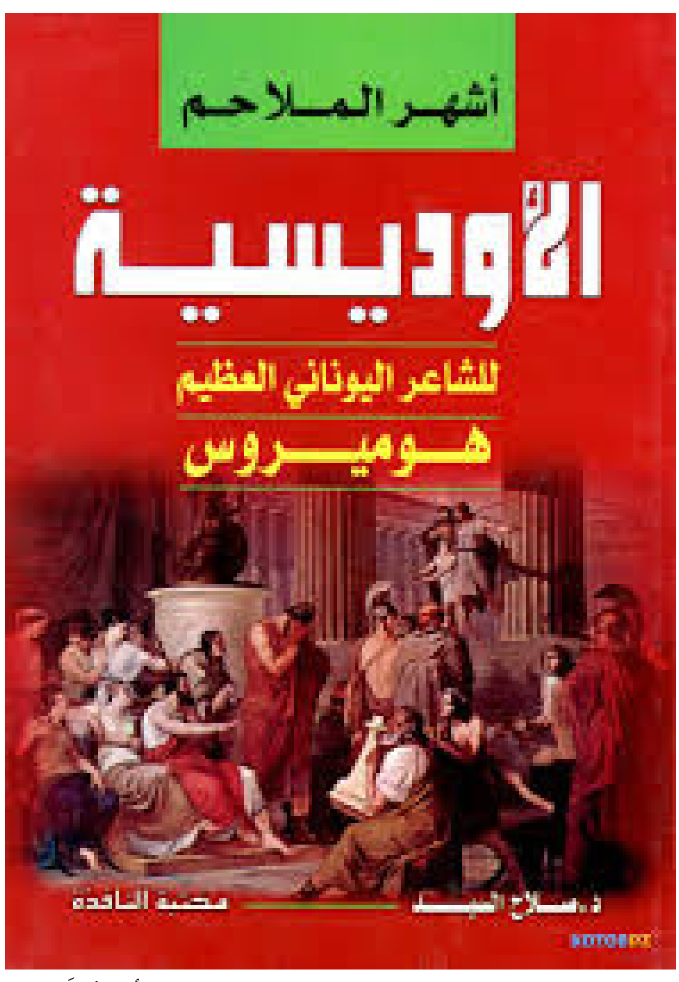
خدعوها بقولهم حسناء   والغواني يغرُّهن الثناء

ثم تابع مديحَه للخديوي. نقول هنا إن شوقي وقع في مأزق، لأن تقليد الشعر الجاهلي، بمحاكاة تشبيهاته واستعاراته وتعبيراته وأساليبه، يُعَد أسلوبًا مرفوضًا لدى النقاد، حيث يؤدي ذلك بالشاعر إلى أن يعيش ويتنفس برئات الآخرين وأنفاسهم، وليعيش في عصر ليس عصره. فإذا طبَّقنا معايير النقد الحديث على الشعر العربي الجاهلي نكون أجحفنا بحقِّ هذا الأدب، لأن النقد الحديث يدرس القصيدة من خلال "الوحدة السياقية" في القصيدة وكليتها وتماسُكها وتكاملها، بينما تتنوع الأغراض في القصيدة الجاهلية، والشاعر ينقل ما يراه حوله، وليس ما نراه نحن. لذا فإن الناقد، حين يمارس نقده، عليه أن يعمد دومًا إلى استنطاق العناصر الفنية للنص في ضوء المناهج النقدية والعلوم المساعدة، من جهة، وفي ضوء ما يملكه من أدوات ذاتية وموضوعية تعيد إنتاج النص في شكل جيد، دون أن يهمل دلائله التوثيقية، من جهة أخرى.

وهنا يتنازع النص مفهومان: مفهوم القيمة التاريخية، ومفهوم النقد المنهجي المنفتح على دلائل كثيرة، لأن الشعر، في شكل خاص، يواكب التطورات التاريخية والفكرية. يقول ابن طباطبا العلوي:

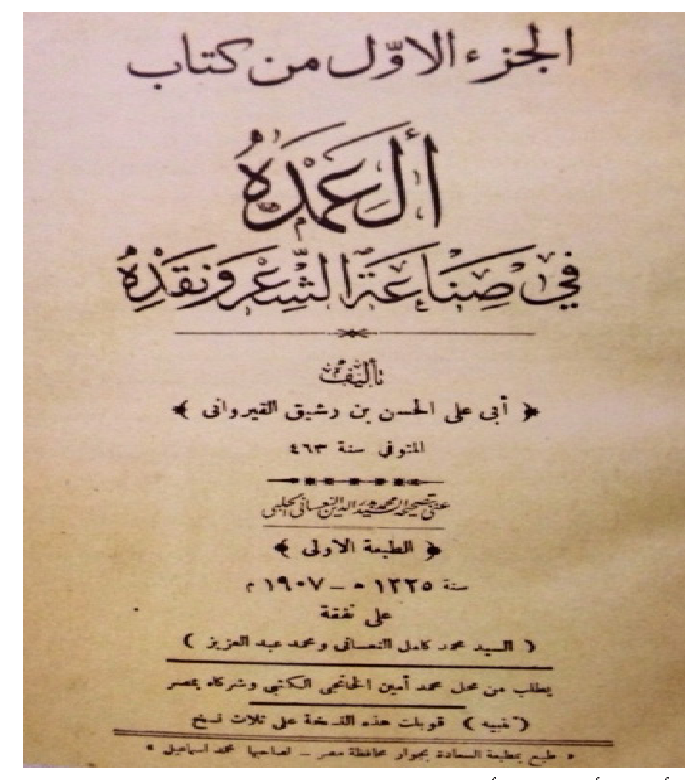
اعلم أن العرب أودعت أشعارَها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتُها وأدركه عيانُها ومرَّتْ به تجاربُها [...].

وهنا نلمس في الشعر حِكَمًا ومعارف وتجارب وخبرات منفتحة على الحياة لعصر معيَّن يمكن لنا استخلاصها منه بدراسة نقدية جادة وهادفة. وقال أبو عمرو بن العلاء: "كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه." ولهذا كثيرًا ما اتخذ الجغرافيون والمؤرخون الشعرَ مصدرًا يستقون



منه معلوماتهم. فهذا هو الجانب الذي يجب أن يُعتَد به، إلى حدٍّ ما، في الدراسة المنهجية التاريخية للأدب: أي أن نستدل من قراءة النصوص على شخصية مبدعيها وروح العصر ونفس الشعب، وليس العكس، على الرغم من المحاذير الكثيرة لهذه المقاربة: إذ علينا ألا نجعل التاريخ حَكَمًا على النص، بل أن نستنطق النصَّ ونستخلص منه ما يتعلق به من مفاهيم وإيحاءاتٍ تفيدنا في إعطاء معلومات قد تغْني معارفنا العلمية قليلاً أو كثيرًا وتفيد في دراسة وتصوير جوانب الحياة الإنسانية وبيئتها، كما واختلاجات قلب الشاعر وشاعريته، لأن النصوص هي مسارح أنفاس المبدع ودلائل معاناته.

على الرغم من هذا، فقد انتقصت الدراسات الحديثة من دور البيئة التي تدخل ضمن المنهج التاريخي في النقود الأوربية الحديثة. وقد أعلن بعضهم في الغرب مؤخرًا إفلاس المنهج التاريخي في الدراسات الأدبية بسبب المعايير التي سنأتي على ذكرها لاحقًا، حتى طالَبَ بعض النقاد العرب ودارسو الأدب بحرق جميع الكتب المدرسية العربية التي تتناول تاريخ الأدب العربي لأنها ترسم للآخرين صورًا مشوهة عن العرب في جزيرتهم العربية.


الجزء الاول من كتاب
العمدة
في صناعة الشعر ونقده
تأليف
أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني
المتوفى سنة ٤٦٣
عني بتصحيحه محمد بدر الدين النعساني الحلبي
الطبعة الاولى
سنة ١٣٢٥ - ١٩٠٧ م
على نفقة
السيد محمد كامل النعساني ومحمد عبد العزيز
يطلب من محل محمد أمين الخانجي الكتبي وشركاه بمصر
(تنبيه) قوبلت هذه النسخة على ثلاث نسخ
طبع بمطبعة السعادة بجوار محافظة مصر - لصاحبها محمد اسماعيل

وأعتقد أن هذا رأي مبالغ فيه كثيرًا!

وقد ذهب آخرون إلى القول برفض تاريخ الأدب لأنه يستعير مبادئه من التاريخ، ولأنه يسعى إلى أن يزوِّده بطرائق للبحث تتفق وصور العلم التي كانت سائدة لدى الأقدمين العاملين في حقل التاريخ، كما فعل الفرنسي فردينان برونوتيير (1849-1906)، خصم المدرسة الطبيعية اللدود، الذي ثار على إقحام النظريات العلمية في الأدب، فقال إن المواعظ الدينية هي التي تطورت فأنتجت المذهب الرومانسي. بالمثل، رفض التقيد بطرائق التاريخ؛ إذ يؤدي هذا التقيد إلى دراسة الأدب بموجب منهجيات قديمة ومستعارة لا تنطلق من جوهر المادة الأدبية ولا تؤدي إلى مقدمات ونتائج سليمة.

غير أن هناك محاذير في المنهج التاريخي قد تسيء إلى عملية دراسة معرفة الشاعر وروح العصر من الأدب والشعر. ففي الأدب العربي (في الشعر خاصة) نصادف على الدوام إشارات غنية، يتوزَّعها المعنى الغريب والطرفة الضاحكة والوصف المبتكر. غير أننا يجب ألا نغترَّ بهذه المنعكسات التي ترين على سيمائها بصماتُ قصور السلاطين والمتنفذين وروائح نواديهم وملاهيهم وندمائهم الأثيرين، في معزل عن الحياة الاجتماعية للسواد الأعظم من الناس. فإذا اقتصرنا على مثل هذه الإشارات في الأدب التاريخي نكون قد وقعنا في لعبة التعميم الخاطئ الذي يضيع من جرائه المسكوت عنه في لجَّة الكلمات المعبِّرة عن حياة السلاطين وندمائهم، دون أن نرى شيئًا من منعكسات الحالة الاجتماعية الأدنى مستوى، إلا في ما حواه الأدب العامِّي في الروايات والقصص. وهذه الازدواجية في الأدب تشكل ظاهرة غير صحية أمام مهمة الأدب التاريخية والاجتماعية.

في ضوء هذه الدراسة التاريخية، نشأ ما يُعرَف بـ"تاريخ الأدب العربي" الذي استحوذ على اهتمام عدد من الرواد من العهد الإسلامي، كأبي الفرج الأصفهاني مثلاً في كتابه الأغاني، الذي يروي فيه النصوص رواية متسلسلة عن الرواة؛ ومثله أبو علي القالي في كتابه الأمالي والثعالبي في يتيمة الدهر. وفي العصر الحديث، تجلَّى المنهج التاريخي لدى حسين توفيق العدل في كتابه تاريخ الأدب، وفيه يعتقد الرجل أن التاريخ الأدبي للغة تابع للدين والسياسة في آنٍ واحد؛ ثم أحمد الإسكندري وكتابه الوسيط، وأحمد حسن الزيات وكتابه تاريخ الأدب. وبعد هؤلاء، كان هناك عدد من الأدباء، منهم جرجي زيدان الذي ألَّف العديد من الروايات التاريخية وكتابه الشهير تاريخ آداب اللغة، ثم طه حسين في ذكرى أبي العلاء وفي الأدب الجاهلي إلخ.

إلا أن مقومات المنهج التاريخي لدى هؤلاء بقيت تدور في أطر ضيقة محصورة في بوتقة التاريخ وحده، ولم تستطع الإفلات منه لتخرج إلى ميادين البحث التي سيطرت على المناهج الغربية، كما هي الحال لدى غوستاف لانسون، بل بقيت تعتمد الانتقائية التي جرَّدتها من الروح العلمية التي كانت تسعى إليها التاريخية في الأدب مؤخرًا. أولئك جميعًا ابتعدوا كثيرًا عن توجيه النصوص الوجهة الصحيحة. ففي حين اعتمد غوستاف لانسون على الاستقصاء التفصيلي في دراساته الأدبية (وهو ما تميزت به الدراسة التاريخية في الغرب) بالابتعاد عن إطلاق الأحكام النهائية والقاطعة، اعتمد الأدباء عندنا على مواقف انتقائية وعلى الجزم والقطع، فعمَّموا ذلك على عصر بكامله، كما فعل طه حسين، مثلاً، حينما انكب على دراسة شعر المجون في العصر العباسي، فجعل من ظاهرة المجون روح العصر بكامله! ومن تأكيداته القاطعة ننتقي العبارات التالية:

إن الترجمة من الهندية أوجدت الزهد، نظرًا لورود الكثير من الإشارات الدينية البراهمية لدى المتصوفة المسلمين.

اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون، نظرًا لانتشار الحضارة لدى الفرس وميلهم نحو الترف والنساء.

عزلة الحجاز سياسيًّا أوجدت الغزل.

كثرة الجواري أوجدت الغناء، لأن الجواري كان بعضهن يتقن الغناء في موطنهن، كما تعلَّم بعضهن الغناء للترفيه

عن الخلفاء وأسيادهن.
وهي كلُّها أحكام قاطعة في حاجة إلى استقصاءات وبحوث تاريخية مستفيضة. ومن سيئات القراءة المنهجية للتاريخية في الأدب أيضًا أنها قد لا تلتفت إلى "الذات" التي أنتجت النص، بل إلى ما قيل فيه النص، لأن الشاعر أو الأديب قد لا يكون لهما وجود إلا من خلال السلطان؛ ولذلك تتغاضى عن عملية الإبداع نوعًا ما. وهناك عائق آخر أمام تلك الدراسات التاريخية، بسببه ربما أعلن النقد الحديث أن المنهج التاريخي للأدب قد مُنِيَ بالإفلاس، وهو إهماله الحاسم للمكان في النص. وفي هذا الصدد كثيرًا ما أعلن أبو نواس عن تبرُّمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال حتى في العهد الإسلامي (وقد رأينا كيف وقع شوقي في هذا المطب أيضًا!)، حيث كان الشعراء يقفون أمام أبنية متهدمة بدلاً من الأطلال، ويصوِّرون الخرائب تصويرًا في غاية الروعة والجمال. وبذلك علا صوت النقاد بالاحتجاج على ما يحصل للأدب هنا، بالإضافة إلى أن التاريخ تحول، في هذه الحال، من وصف الأشياء إلى الحُكم عليها.
كما تملَّقت التاريخيةُ السياسةَ وجعلت الأدب تابعًا للسياسة تبعية مبالغًا فيها، بعكس الحقيقة التي تقول بأن الأدب هو مفجِّر الثورات والممهد لها، كما هي الحال مع أدباء فرنسا الذين عجَّلوا بكتاباتهم في قيام الثورة الفرنسية (1789). وبذلك كانت متابعة الأدب للسياسة تشكِّل هاجسًا لدى النقاد ودارسي الأدب، الذين سيقرون سلفًا ببعض الآراء؛ بل إن نصوصها زودتْهم بآراء قد لا يحسون بتسلُّلها إليهم وسلطانها عليهم.
وكمثال على ترابُط الماضي بالحاضر وفوائد النصوص التراثية والتاريخية واستخلاص النتائج منها، سأورد – على سبيل المثال – نموذجين اثنين من التراث العربي: الأول هو قول النابغة في الملدوغ الذي كانت العرب تسميه سليمًا:

ويسهد من ليل التمام سليمها
لحليِّ النسـاء في يديه قعاقع

لاحظوا هنا ما نستخلصه من خلال القراءة التاريخية المختصرة من هذا البيت ومغزاه التاريخي: البيت يشير في وضوح إلى عادة عربية قديمة تتمثل في معالجة الملدوغ الذي كانوا يضعون في يديه ورجليه الأساور

طبقات الشعراء
الجاهليين والاسلاميين
من نثر . ونظم . وعن نوابغ علمائهم . وآرائهم الأدبية . والفلسفية . والاجتماعية . والعلمية
صنعه
أبو عبد الله بن سلام الجمحى
البصرى المتوفى سنة ٢٣٢
طبعت هذه على نسخة خطيه قديمه
وقوبلت على نسخة طبع أوربا
يباع بمكتبة
محمود على صبيح وأخيه محمد
بميدان الأزهر الشريف
مطبعة السعاده بجوار محافظة مصر

والحلي والأجراس لئلا ينام، لأنهم أدركوا أن السمَّ أسرع انتشارًا في الجسم في حال النوم منه في حال اليقظة (وهذا ما أثبته العلم الحديث اليوم). صحيح أننا لم نذكر الصور الفنية أو الموسيقى والإيقاع في هذه العجالة، فاكتفينا بإبراز العادة العربية الجاهلية، لكننا استطعنا أن نستخلص هنا، من خلال معرفتنا بالتاريخ والتراث العربيين، معنى كلمة "سليمها"؛ أي استدللنا من البيئة (كأحد عناصر المنهج التاريخي) على مغزى الكلمة ومعناها، وتجاهَلنا الشاعر، قائل هذا البيت وصاحبه. فلو وضعنا هذا البيت أمام ناقد يجهل تراث المنطقة وبيئتها لاحتار في دراسته ومعناه ولما توصل في هذه الحالة إلى نتيجة مرضية، مهما طبَّق عليه من مناهج بنيوية أو تأويلية أو تفكيكية حديثة؛ إذ سيكتفي منها إذ ذاك بالعموميات. وفي مثل هذه الحالات – وليس في الحالات كلها – قد يفيدنا المنهج التاريخي، بهذا الشكل أو ذاك – لكن مع الحذر الشديد لئلا يأخذنا المنهج

إلى أحد مطبَّات التاريخ! مثال آخر يكشف عن عادة عربية قديمة قد يفيد أيضًا في توضيح المنهج التاريخي، وهو قول الربيع بن زياد حينما قُتل أخوه مالك في إحدى غزوات القبائل المستمرة آنذاك:

قد كنَّ يخبِّئن الوجوهَ تستُّرًا فالآن حين برزن للنظّار

يضربن وجوههنَّ على فتى عفِّ الشَّمائل طيِّب الأخبار

وفي هذا نلاحظ أيضًا إشارة إلى عادة تاريخية لدى العرب، وهي أنهم كانوا يمسكون عن ندب قتيلهم حتى يأخذوا بثأره، وعندما يثأرون له، يسمحون للنادبات بالندب وللباكيات بالبكاء على القتيل وتعداد مناقبه وفضائله. وهذا هو مضمون البيتين تحديدًا. وهكذا فقد علمنا معنى البيتين المعجمي في سهولة؛ لكن السؤال الأهم هو: لماذا كانت النسوة "يخبِّئن الوجوه تسترًا" ثم "يبرزنها للنظار الآن"؟ لا شك أنه لا يمكن لنا معرفة السبب من البيتين وحدهما مطلقًا، فلجأنا إلى التاريخ والتراث معًا لتوضيح هذا السبب. هذا الأمر كان يثني النقاد العرب القدماء عن البحث كثيرًا عن الصور الفنية وجماليات التلقِّي في قصائد شعرائهم، بخلاف المناهج الحديثة التي كانت غائبة عنهم.

علينا أن ندرك أن الأدب – وفي شكل نسبي، وأشدد هنا على كلمة "نسبي" – يمثل تاريخ أهله وخطابهم الفكري والاجتماعي والفني وحاجاتهم المتنوعة الأخرى في كل مرحلة من مراحل تطورهم. أي أن الشعر والأدب يحويان سمةً جماليةً ودلاليةً تاريخيةً في آنٍ واحد. وهنا أرى أن أفضل النقود لدراسة مثل هذه النصوص هو استخدام منهج النقد التكاملي الذي يجمع بين مناهج نقدية مختلفة في دراسة خلال نصٍّ واحد، حتى نأتي على جميع جوانب النص وما تحمله من قيم إبداعية وفنية وجمالية وبيئية وتاريخية.

*** *** ***

المصادر والمراجع

-إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية.

-بلوحي، محمد، آليات الخطاب النقدي.

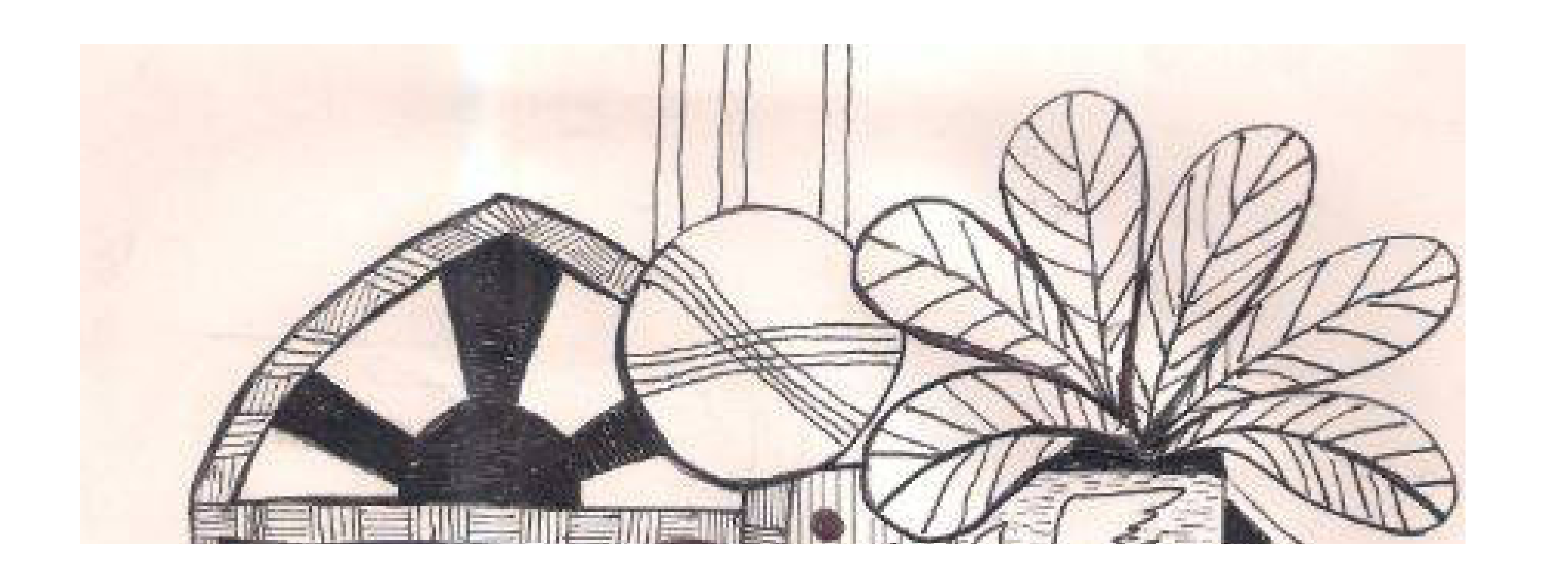
-دراسات في الأدب العربي.

-السيوطي، المزهر في علوم اللغة.

-علامات (مجلة) في النقد، 54، المجلد 14.

-مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون.

-الوائلي، كريم، تدفق الينبوع.



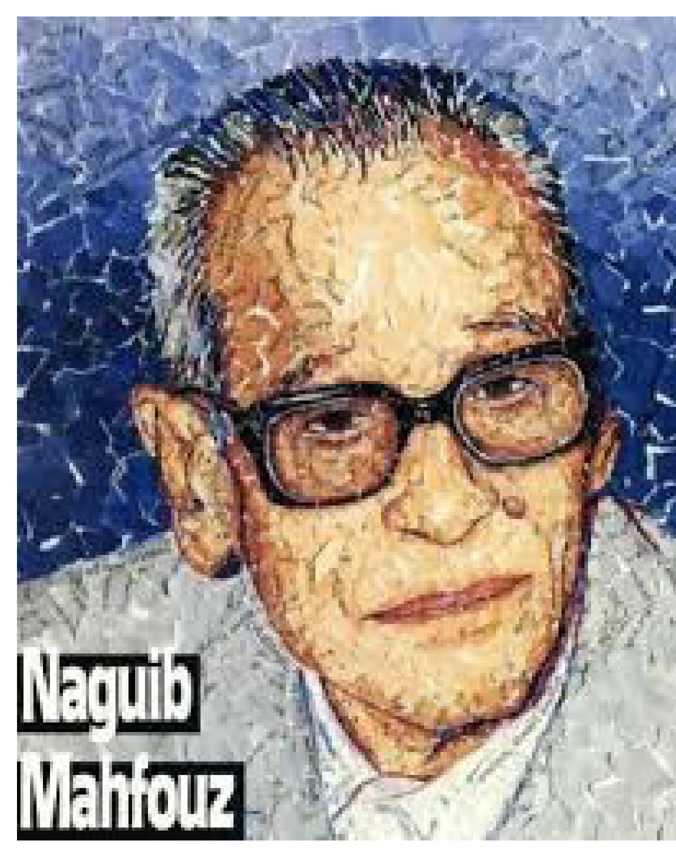
ترجمات أدب نجيب محفوظ



د.عبدالله الحراصي
عمُان / مسقط

«ترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم» هو عنوان واسع ومتشعب كما لا يخفى لأنه يشمل إضافة إلى مسح لترجمات نجيب محفوظ إلى مختلف لغات العالم مواضيع أخرى مثل جودة هذه الترجمات وطبيعة المترجمين وأنماط استقبال الترجمات في الثقافات الأخرى والعوامل المؤثرة على ذلك الإستقبال وغيرها من المواضيع ذات العلاقة بالترجمة وتلقيها. فقد رأيت أن من المناسب أن أتحدث بعض الشيء عن بعض المواضيع المتعلقة بترجمات نجيب محفوظ على نحو يجعل منها تنسل من خصوصية ترجمة نجيب محفوظ إلى عمومية تر جمة الأدب العربي عموماً.

لا ريب أن نجيب محفوظ هو عملاق الرواية العربية ورمزها الأول غير أن البعض ربما سيتفاجأ حينما يعرف أن أول كتاب صدر لنجيب محفوظ لم يكن رواية كتبها بل ترجمة قام بها من اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٢ وكانت لكتاب جيمس بيكي «مصر القديمة»، ولعل هذه الترجمة مؤشر على أمرينٍ أساسيين يتعلقان بخصوصية نجيب محفوظ المصرية العربية وعالميته في آن، ذلك أن فعل الترجمة ذاته يعني تواصلاً مع ما يكتبه الآخر وسعياً لنقله إلى ثقافة المترجم وهو شكل من أشكال الانعتاق من المحلية الضيقة وفي الآن ذاته فإن محفوظ قد انتقى كتاباً له علاقة بمصر، وانتقاء المترجم للعمل الذي يترجمه لا يأتي خبط عشواء وأنما يتم وفق رؤية ولتحقيق غرض، وهنا فإن ترجمة هذا الكتاب المتعلق بمصر القديمة يمكن أن تفسر على أنها محاولة للتقرب من المكان المصري – الفرعوني – من خلال ما كتبه الآخر.



وإن انتقلنا إلى ترجمات نجيب محفوظ فإنه يمكن الإشارة سريعاً إلى أن رواياته قد ترجمت إلى نحو ٤٠ لغة من لغات العالم المختلفة، وتعد مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة هي الناشر الرئيس لترجمات نجيب محفوظ حيث نشرت ترجمات لأعمال محفوظية في ٢٨ لغة من لغات العالم وفي نحو ٤٠٠ طبعة، وكانت أكثر من ربع تلك الترجمات في اللغة الانجليزية التي بيع فيها أكثر من مليون نسخة من أعمال محفوظ (وهو رقم يزيد على العدد الكلي لنسخ أعماله التي طبعت باللغة العربية ذاتها). ويقول مدير قسم النشر بالجامعة الأمريكية في القاهرة مارك لنز أن رواية «زقاق المدق» قد صدرت في ٢٥ طبعة في ١٢ لغة فيما طبعت روايتي «اللص والكلاب» و»ميرامار في ما يربو على ٢٠ طبعة في ١٠ لغات.

ومن الأمور المهمة هنا أن نتوقف عند رؤية نجيب محفوظ للترجمة ذاتها، فنجيب محفوظ يدرك تماماً ما قدمته الترجمة للأدب العربي المعاصر من خلخلة لمنظومة الكتابة الأدبية العربية التقليدية عموماً وفي أنماط الكتابة السردية على وجه الخصوص، فقد كانت الترجمة هي القناة التي دخلت عبرها القصة القصيرة والرواية إلى الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر حين بدأت ترجمة الروايات والقصص الغربية والتي تأثرت في البداية بالأسلوب العربي التقليدي (والتي من أمثلتها تغيير عنوان «مغامرات تليماك» إلى «مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك»[١]) وما تبع ذلك من غلبة للأسلوب الغربي في الكتابة والتخلي التدريجي عن الاسلوب العربي الموروث.

يقول نجيب محفوظ في إحدى حواراته الصحفية مثمناً أثر الترجمة في نشوء القصة القصيرة الرواية العربية الحديثة «استعرنا نحن الكتاب العرب المفهوم الحديث للقصة القصيرة والرواية من الغرب، غير أنهما قد أصبحا جزءاً أصيلاً من أدبنا الآن. فقد ظهرت الكثير من الترجمات خلال الأربعينات والخمسينات (من القرن العشرين)، وقد تقبلنا أساليب [تلك الترجمات] على أنها هي الأساليب التي تكتب بها القصص. وقد استخدمنا الاسلوب الغربي للتعبير عن قضايانا وأساليبنا» غير أن نجيب محفوظ يستدرك ليؤكد على أهمية التراث السردي العربي الذي يشكل هو الآخر منهلاً أساسياً لتجربة القصة والرواية العربية المعاصرة حين يقول «ولكن [بالرغم من هذا] فلا ينبغي عليك أن تنسى بأن تراثنا يحتوي على أعمال مثل «أيام العرب» التي تتكون من العديد من القصص من بينها قصة «عنترة» وقصة «قيس وليلى» –« وألف ليلة وليلة» بطبيعة الحال[٢].

وعن بدايات ترجمة كتبه يقول محفوظ «عندما ترجمت قصصي القصيرة إلي الانجليزية، والفرنسية، والألمانية، كانت قصة ‹زعبلاوي› بصفة خاصة ناجحة إلي أبعد حد، وعادت عليّ بكسب مالي أكثر من أية قصة أخرى. وكانت أول رواية لي تترجم ‹زقاق المدق›، وقام ناشر لبناني يسمي خياط بنشرها. ولم أحصل، كما لم يحصل المترجم علي أية نقود لأن خياط غشنا. وقد قامت دار النشر ‹هاينيمان› Heinemann بإصدارها من جديد في حوالي ١٩٧٠، وترجمت بعد ذلك إلى الفرنسية، وسرعان ما تبعتها ترجمات أخري لأعمالي.»[٣] وبعيداً عن هذه التجربة غير السعيدة فإن ترجمات نجيب محفوظ توالت في اللغات الغربية، وقد تحدث نجيب محفوظ في أكثر من سياق عن دور الترجمة في شهرته العالمية حيث نقل عنه قوله أن الناشرين قد عرفوا أعماله من الترجمات وأضاف «أنني على يقين بأن تلك الترجمات كانت من بين أهم العوامل التي ساهمت في حصولي على جائزة نوبل»[٤].

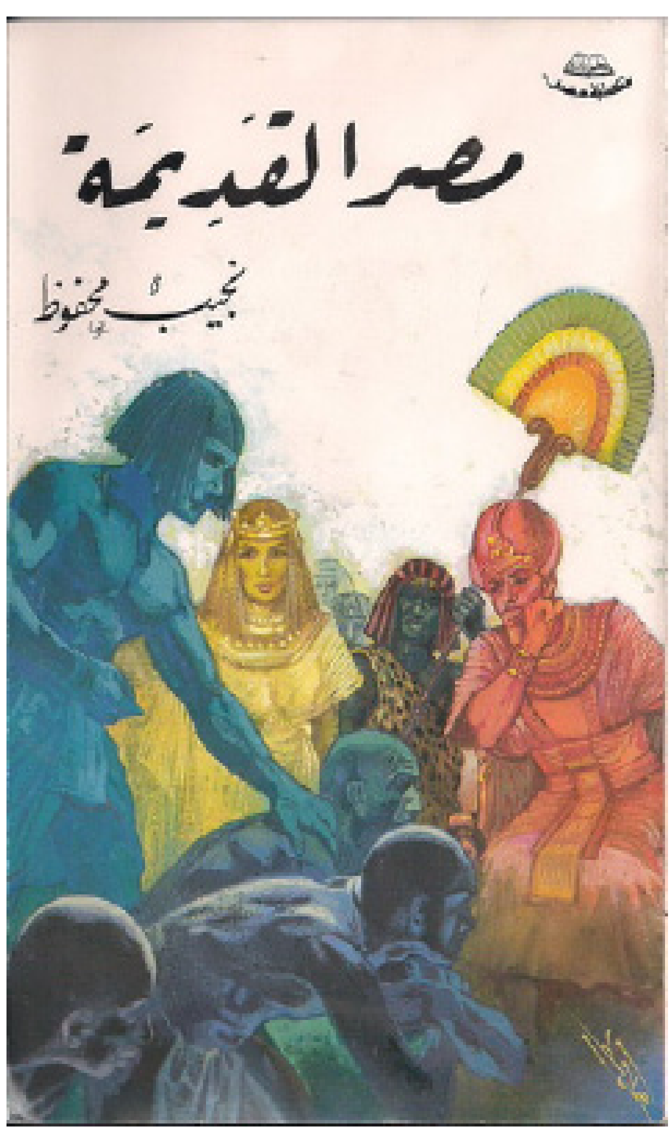
ويمكن أن نعتبر أن قصة فوز نجيب محفوظ بنوبل في الآداب عام ١٩٨٦ هي في الآن ذاته قصة علاقة نوبل بترجمة الأدب العربي ذاته ويمكن تبين هذا من خلال




ما يقوله مترجمو محفوظ، ويمكن لأجل الاختصار أن أسوق رؤية روجر ألن، وهو أحد أشهر مترجمي نجيب محفوظ إلى اللغة الانجليزية، حول علاقة الترجمة بجائزة نوبل فهو لا يشكك بطبيعة الحال حول المستوى الأدبي العالي لنجيب محفوظ غير أنه في الآن ذاته يقدم نظرة أكثر واقعية لطريقة عمل جائزة نوبل، فيقول في حوار مع جريدة الشرق الأوسط «أريد أن أقرر هنا أن نجيب محفوظ حصل على نوبل لجدارته بها، وقيمة ما يبدعه جماليا وبسبب عدد الكتب أيضا التي صدرت له. لكن هناك سببا آخر مهما جدا وهو الترجمة، وهي الوسيلة التي تتعرف بها لجنة نوبل على الكاتب وإبداعاته،وأتذكر هنا تعليقات الأديب يوسف إدريس التي دافع بها عن جدارته وأفضليته على نجيب محفوظ بالحصول على نوبل، وقد حاولت في بغداد أن أنقل ذلك إلى إدريس، وكان في زيارة لها بعد إعلان الجائزة، وقلت له ان الجدارة رغم أهميتها ليست كافية، فلا بد من وجود ترجمات لعدد كبير من مؤلفاته حتى تتعرف عليها اللجنة المانحة للجائزة، وهذا هو الواقع الذي تتحرك فيه جائزة نوبل. من هنا تسأل اللجنة عندما يرشح أي مبدع لنوبل عن ترجماته وهل هي كافية، ثم تسأل عن وفرة مؤلفاته وقيمتها الادبية. ولا يمكن الحديث هنا عن قيمة الكاتب وإبداعاته بدون أن تكون هناك ترجمة كافية لها، وبغيرها لا تكون هناك جدوى من البحث عن نوبل للعرب مرة أخرى. عدم الترجمة هو الذي يقف عثرة امام فوز كتاب عرب بالجائزة. كما يقول ألن «وأستطيع القول بأن هناك طريقا واحدا لنوبل وهو الترجمة، بغض النظر عن الجدارة الأدبية للكاتب في العالم العربي أو عدد الأعمال المنشورة. هناك سؤال أطرحه عندما يسألونني لماذا لم يفز فلان؟ وهو: هل ترجمت أعماله لعدة لغات أوربية حتى يتسنى لأعضاء لجنة نوبل قراءتها؟ والجواب دوما هو «لا»، فإذا لم تتوافر نسخ كثيرة مترجمة لمؤلفات الكاتب في الأربع لغات التي تقرؤها لجنة نوبل، وهي: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسكندنافية؛ فلا فائدة مطلقا مما ترشحه.»[٥]

والحقيقة أن الترجمات وإن أدت إلى حصول محفوظ على نوبل في الآداب إلا أن تلك الترجمات لم تكن كافية في نظر النقاد الغربيين ويمكن أن أمثل على هذا بقول أحد النقاد الألمان معلقاً في إحدى الصحف الألمانية بمناسبة حصول محفوظ على نوبل:

«نزلت إلى المكتبات وسألت عن أعماله المترجمة إلى الألمانية، فلم أعثر إلا على ترجمة لرواية بوليسية



عنوانها «اللص والكلاب»، وقيل لي أن ترجمة لرواية أخرى قد صدرت في برلين الشرقية، ولكنها غير متوفرة في المكتبات وما فاجأني أكثر من ذلك هو أن الصحافة لم تتفق حتى على شكل واحد لكتابة اسمه، فهناك من يسميه «مخفوتس»، بينما يدعوه آخرون «مهنوس» أو «مهفوس»، وأنا أتساءل:» كيف تمنح جائزة نوبل لأديب لا يعرف الرأي العام اسمه الصحيح؟[٦]»

وبعيداً عن هذا فإن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل كان منعطفاً في الترجمة من العربية إلى لغات العالم، ولغات الغرب على وجه الخصوص، وربما لا يعادل ذلك المنعطف في الفترة المعاصرة إلا أحداث ١١ سبتمبر التي قادت أيضاً إلى هوس بالترجمة من اللغة العربية. ولكي لا أطيل الحديث في هذا الموضوع المعروف سأنقل إليكم بعض الأرقام التي تبين تأثير حصول محفوظ على نوبل على ترجمة الرواية العربية في اللغة الايطالية كما



أظهرتها إحدى الدراسات[٧] كما يلي:

١٩٠٠-١٩٤٩: روايتان
١٩٥٠-١٩٥٩: لا توجد أي ترجمة
١٩٦٠-١٩٦٩: روايتان
١٩٧٠-١٩٧٩: سبع روايات
١٩٨٠-١٩٨٨: ١٦ رواية
١٩٨٩-١٩٩٩: ١١٢ رواية

سأنتقل الآن إلى تجربة لأحد مترجمي نجيب محفوظ قمت بالاتصال به عن طريق البريد الالكتروني لغرض تقديم رأيه حول ترجمة كتب نجيب محفوظ ، وهذا المترجم هو بيكا سوني Pekka Suni الذي ترجم خمس روايات محفوظية إلى اللغة الفنلندية هي «زقاق المدق» و»ميرامار» و»بين القصرين» و»قصر الشوق» و»السكرية»، وقد وجدت في رده ما يفيد وما يمكن الانطلاق منه للحوار حول جوانب عامة تتعلق بترجمة الأدب العربي على وجه العموم. يقول سوني:

«قبل أن يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل كانت «الايام» لطه حسين هي الرواية العربية الوحيدة التي ترجمت مباشرة من اللغة العربية الى الفنلندية، ولم تعرف الثقافة الفنلندية من الثقافة العربية قبل هذا إلا «القرآن الكريم» و»ألف ليلة وليلة»

(وكنت قد درست اللغة العربية (وتاريخ الفن والأدب العربي) في جامعة هلسنكي وقضيت شهراً واحداً في معهد بورقيبة في تونس غير أني لم أترجم أي شيء من هذه اللغة، وكانت لدي بعض التجربة في ترجمة الأعمال التلفزيونية كما ساهمت في دورات في كتابة النصوص السينمائية والكتابة الإبداعية وهو ما منحني الثقة بأنني سأكون مترجماً ناجحا، ولهذا فحينما اشتهر نجيب محفوظ قمت بتقديم ترجمة لمقاطع من رواية «ميرامار» لدار النشر تامي التي فازت بعقد النشر، وكانت «ميرامار» أول رواية تنشر بالفنلندية لمحفوظ...)

«كانت تجربتي بترجمة الأدب شحيحة وكانت مهاراتي العربية متواضعة ولهذا فقد كانت الترجمة في غاية البطء والمشقة، ولم يكن النجاح ليحالفني بغير العون الذي تلقيته من صديقي المصري مصطفى شيكبن، وكان الناشر في غاية القلق لأن الترجمة السويدية حظيت بنقد ضعيف لأن المترجم لم ينجح في الحفاظ على المستوى الأسلوبي الراقي، وبالاستمرار في الترجمة أخذ الناشر في الارتياح أكثر فأكثر، وهكذا أبصرت «ميرامار» النور في نسختها الفنلندية عام ١٩٨٩.»

«وكان تلقي هذه الترجمة طيباً بصورة استثنائية. فقد استعظم الجمهور القيام بالترجمة مباشرة من العربية وليس عن طريق اللغة الانجليزية وهو ديدن المترجمين في ترجمة الأعمال التي تكتب باللغات النادرة، وما أود قوله أساساً هنا فيما يتعلق بالتلقي الايجابي هو أن محفوظ قد منح العرب، بمشاعرهم ومطامحهم، وجهاً إنسانياً طيباً، حيث أنهم كانوا يربطون في شاشات التلفاز بظروف العنف في فلسطين. وهذه هي وظيفة الأدب الجيد، فهو الذي يجعل من الغرباء بشراً ويمنحنا القدرة على أن نرى عقولهم، وقد جادل بعض النقاد بأن محفوظ قد فاز بنوبل على أساس أنه «آن الأوان لعربي أن يخطو خطوة نحو المنصة»-ولعله نفس الرأي الذي يحيط ب أورهان باموك الذي يشك بأنه فاز بالجائزة لدواعي سياسية. والأمر في حالة نقاد محفوظ هو أنه ليس داعياً للحداثة ولا طليعياً كثيراً كي يرضي النقاد الذين يصعب إرضاؤهم، غير أن أغلبهم قد اقتنع بأن العالم في روايات محفوظ هو كون ثري ومتنوع وممتع.

وعن تمويل الترجمة يقول:

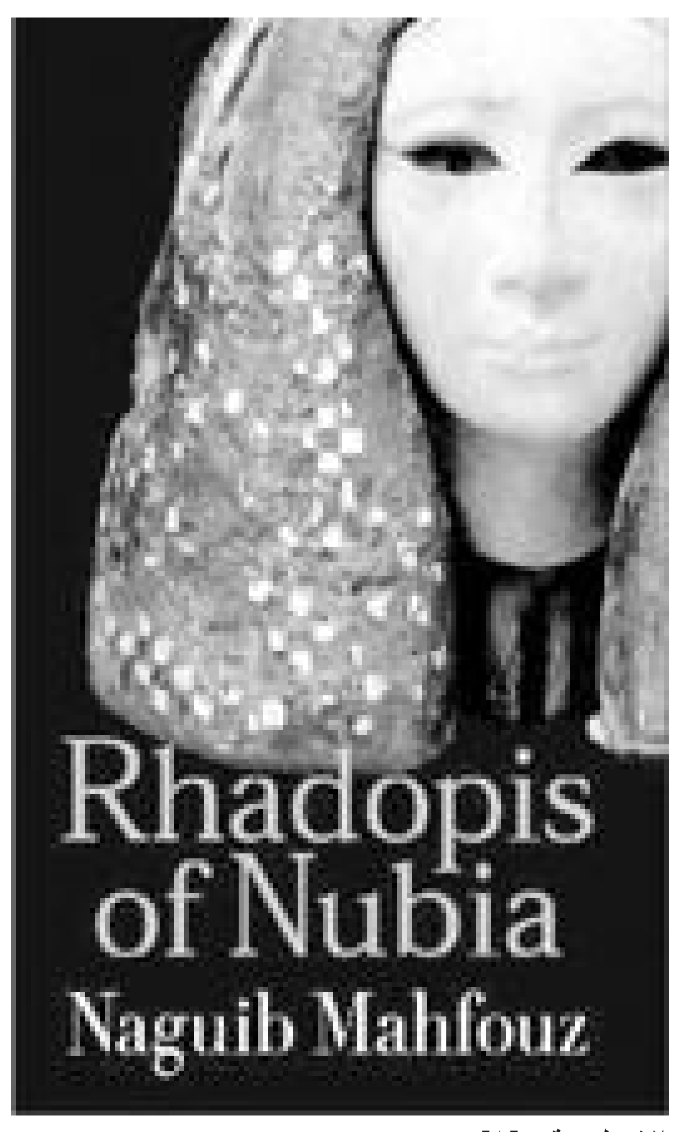
«إن نحن قارنا الترجمة إلى العربية بالترجمة إلى الانجليزية لوجدنا أن العربية تستهلك الكثير من الوقت، ونتيجة لهذا فانها قليلة الثواب المادي، غير أنني الحظ قد حالفني في أن أحظى ببعض الدعم المادي من جمعية الادب الفنلندية، وبدون ذلك العون فإن الترجمة كانت ستودي بي إلى المجاعة.»

وعن أثر الترجمة الحضاري يقول:

«لقد كانت ترجمة محفوظ بداية طيبة لمزيد من المعرفة والتقدير للثقافة العربية والاسلامية في فنلندا، وحينما رأى بعض الناشرين أن هناك طلباً أكبر للثقافة الغريبة والبعيدة فقد ترجم منذئذٍ مزيد من الأدب، غير أن الأدب المترجم مباشرة من العربية ليس كثيراً.»

إن حديث مترجم نجيب محفوظ الفنلندي بيكا سوني عن تجربته ترجمته لنجيب محفوظ تشير إلى الوضع الصعب الذي يعاني منه كثير من مترجمي الآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى، وتتلخص مظاهر هذا الوضع في إدبار الناشرين الأجانب، وخصوصاً في الغرب، عن نشر الترجمات التي لا تناسب توجهاتهم وضعف الحوافز المادية التي تقدم للمترجمين. يقول روجر آلن حول ضرورة توثيق علاقات مع الناشرين الغربيين:

لا بد أولا من عقد اتفاقيات مع المكتبات في أوروبا واميركا لتوزيع الكتب العربية المترجمة لأنها المسيطرة كما قلت على عملية نشر الكتب وتسويقها هناك بعد أن خرجت دور النشر الصغيرة من السوق وأفلست بسبب دخولها في عملية نشر وترجمة كتب عربية. أما عن تحسين الوضع السيئ في ميدان الترجمة للأدب والآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى فيحتاج إلى تعاون بين المترجمين والمؤسسات المعنية المسؤولة في العالم العربي نفسه، كما يجب التغلب على المشكلات التي تواجه عمليات الترجمة بين الأقطار العربية فضلا عن التوزيع. ولا بد من وجود عملية تنسيق بين القائمين على الترجمات والمؤسسات توفيرا للجهد والمال وتحقيق الأهداف التي يطمح لها الأدب العربي، وهناك شيء آخر وهو خاص بالآثار التي تركها الاستعمار على الدول العربية. ففي مصر مثلا تتجه معظم الترجمات من والى الانجليزية وباستثناء نجيب محفوظ الذي ترجمت أعماله إلى لغات عدة، لا تجد إلا قليلا من الأعمال العربية المترجمة إلى الفرنسية أو غيرها من اللغات الأخرى. وهذا ينطبق أيضاً على الكتاب في المغرب العربي، الذين نادراً ما تترجم أعمالهم إلى اللغة



الإنجليزية.»[٨]

ويشير دينيس جونسون ديفيز[٩] وهو مترجم آخر من مترجمي نجيب محفوظ إلى قضية العائد المادي بقوله في لقاء مع مجلة نزوى العمانية «اكتشفت شيئا مدهشا، فقد انصرفت مؤخرا، إلى كتابة قصص للأطفال ذات خلفية عربية وشرقية بشكل عام وفوجئت بأن العائد المادي من تأليف كتيب صغير للأطفال باللغة الانجليزية يفوق العائد من ترجمة رواية عربية ضخمة تستغرق وقتا وجهدا وحوارات ممتدة مع المؤلف والنقاد.» ويشير جونسون ديفيز إلى الجشع المادي للناشر الغربي وعدم رغبته في تقديم دور ثقافي يخلو من البعد المادي فيقول « أصدرت دار دوبلداي أربعة كتب من ترجمتي لأعمال نجيب محفوظ، وقد عاد عليها حصولها على حقوق نشر أعمال محفوظ بعوائد تقدر بملايين الدولارات، ويكفي أن أشير إلى أن الثلاثية وحدها وزع منها أكثر من ربع مليون نسخة، وفي



تصوري أنه كان من المنطقي أن يتم تخصيص جانب من هذه الأرباح لتشجيع المزيد من تعرف جمهور القراء الغربيين على الأعمال الأدبية العربية وإتاحة المجال لأفضل المترجمين لتقديم هذه الأعمال، وفي هذا أيضا نوع من رد الجميل بحسب تصوري، وفي إطار هذا التصور كتبت مؤخرا لمديرة الدار، مقترحا عليها أولا إصدار مجموعة من القصص القصيرة المصرية في إطار كتاب واحد يلقي الضوء على الوضعية الواهنة للقصة القصيرة كما تكتب الآن في مصر، وقد جاء الرد بالاعتذار عن عدم نشر كتاب من هذا النوع.

أخيراً لم تستعرض هذه الورقة كل ما له علاقة بترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم لكنها ألقت الضوء على بعض جوانب هذه الترجمات وهي جوانب تتعلق في كثير من مستوياتها بترجمة الأدب العربي ذاته إلى لغات العالم المختلفة، فلا شك أنه لا يمكن الوصول إلى الانتشار والذيوع العالميين بدون الترجمة، فحتى لو كان الكاتب عظيماً وكانت آثاره عظيمة فإنه سيظل سجين ثقافته المحلية بدون ترجمة أعماله، غير أن للترجمة عالمها الخاص المتعدد الجوانب، فهناك المترجم الذي ينبغي أن يكون كفئاً لينتج نصاً يعكس عظمة النص الأصلي ويوازيه في تأثيره الجمالي، وهناك الناشرون العالميون بشروطهم الخاصة التي لا تنظر دائماً إلى القيمة الأدبية بقدر نظرتهم واهتمامهم بالكسب الذي ستأتي به الترجمة لهم، وهناك كذلك التباينات الثقافية التي قد تقرب بين الحضارات المختلفة حين ترغب ثقافة ما في التعرف على الثقافات الأخرى وقد تفعل العكس أحياناً حينما تتسبب هذه التباينات في رفض التواصل الحضاري والانكفاء عن الاقتراب من الثقافات الأخرى بسبب صور نمطية أو بسبب مركزية ثقافية. لقد بينت ترجمة نجيب محفوظ إلى اللغات الأخرى وحصوله على جائزة نوبل الدور الكبير الذي يمكن للترجمة أن تقوم به في توصيل الأدب العربي والثقافة العربية إلى العالم، وكسر حدة الصور النمطية العنيفة والدموية عن الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش

١ -عصفور، جابر" (٢٠٠٠) الترجمة ونشأة الرواية العربية»، مجلة العربي، العدد ٤٩٨، ص ٧٨-٨٣

2 -http://weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm

-3 http://www.theparisreview.org/media/2062_MAHFO

-4 http://weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm

-5 http://www.asharqalawsat.com/details.asp?articl

٦ - عبد عبود (١٩٨٨)، «سبيل الأدب إلى العالمية. نجيب محفوظ نموذجا» مجلة الأسبوع الأدبي، عدد ١٤٧.

٧ - بولاندة غواردي «الأدب الجزائري في إيطاليا: بين الدراسة العفوية والآراء الجاهزة» في http://liste.unimi.it/wws/d_read/araboscpol/articolo%20benhaduga%20in%20arabo.doc

-8 http://www.asharqalawsat.com/details.asp?article=227007&issue=92 section=3

9 - http://www.nizwa.com/volume11/p159_166.html








الملخص:

تتناول دراستنا مجموعة من النظريات الحجاجية القديمة والمعاصرة، ومن بينها: نظرية الحجاج الجدلي، والنظرية الكلاسيكية في الحجاج البلاغي مع أرسطو، والنظرية الجديدة في الحجاج البلاغي مع الأرسطيين الجدد كشايم بيرلمان وأولبريخت تيتيكا، ونظرية الحجاج اللغوي مع أنسكومبر و أوزوالد دوكرو، ونظرية الحجاج الخطابي مع روث أموسي وميشيل مايير وغيرهما، ونظرية الحجاج المنطقي الطبيعي مع جان بليز غرايس، ونظرية الحجاج التداولي المرتبطة بأفعال الكلام والاستلزام الحواري.

وتنتهي هذه الدراسة باستعراض أهم مبادئ المقاربة الحجاجية على مستوى التحليل والتطبيق والإجراء.






: Summary

Our research studies a group of orbital theories ancient and contemporary, including: the theory of pilgrims dialectical, the classical theory of pilgrims rhetoric with Aristotle, the new theory in the pilgrims rhetorical with new Alerstian as Chaïm Perlman and Olbrechts- Tyteca, the theory of pilgrims language with J. Anscomber and Oswald Ducrot, the theory of orbital discourse with Ruth Amossy and Michel Mayer and others, the theory of natural logical pilgrims with Jean- Blaise Grice, and pragmatic pilgrims theory associated with speech .acts and conversational implicature

This study concludes the review of the most important principles of orbital approach at the level of analysis and the .application procedure

مفاتيـــح الدراســـة:

الحجاج- البلاغة- الإقناع- التأثير- الحوار- الجدل- النظريات الحجاجية- الإيتوس- الباتوس- اللوغوس- البلاغة الجديدة- الجدلية التداولية المعاصرة- الحجاجية اللغوية- المنطق الطبيعي- الحجاج في الخطاب- المقاربة الحجاجية- الحجاج التداولي- نظرية أفعال الكلام- الاستلزام الحواري- الخطاطة الحجاجية- التمثلات الحجاجية...

تمهيـــد:

لقد كثر الحديث اليوم عن الحجاج ودوره الناجع في مقاربة مختلف الخطابات العلمية والإنسانية والثقافية، وقد تناولته بالتحليل والدرس والتقويم والمعالجة دراسات وأبحاث وكتب ومقالات من الصعب حصرها؛ إذ أصبح الحجاج موضوعا لافتا للانتباه بسبب حضوره الكلي أو الجزئي أو الضمني في مجموعة من الخطابات، سواء أكانت فلسفية أم أخلاقية أم قضائية أم أدبية أم سياسية أم سيميائية أم لسانية أم اجتماعية أم فنية ...ويعني هذا أن عصرنا هو عصر الحجاج والجدال والإقناع والتأثير والحوار سيما مع تطور وسائل الإعلام، وانتعاش الديمقراطية في مجموعة من الدول الغربية و العربية. و مافتئت الحاجة ماسة إليه بعد أن كثر الخلاف والعنف والتطرف والإرهاب؛ لأن الحجاج سبيل العقل والمنطق والاختلاف والتسامح والحوار البناء والجدال الحسن.

ومن هنا، أصبح الحجاج أداة لمناقشة الأفكار مهما كانت طبيعتها ومصداقيتها، وغدا آلية مهمة في محاورة الأطراف المشاركة في عملية التواصل، والغرض من كل ذلك هو التأثير أو الإقناع أو الحوار، أو مناقشة الآراء المطروحة بالتشكيك في صحتها أو معارضتها أو تأييدها أو تثبيتها ، أو اقتراح أفكار أخرى للوصول إلى جواب مقنع وشاف لمجموعة من القضايا والأسئلة الخلافية التي يتجادل حولها الناس والمفكرون والعلماء على حد سواء.

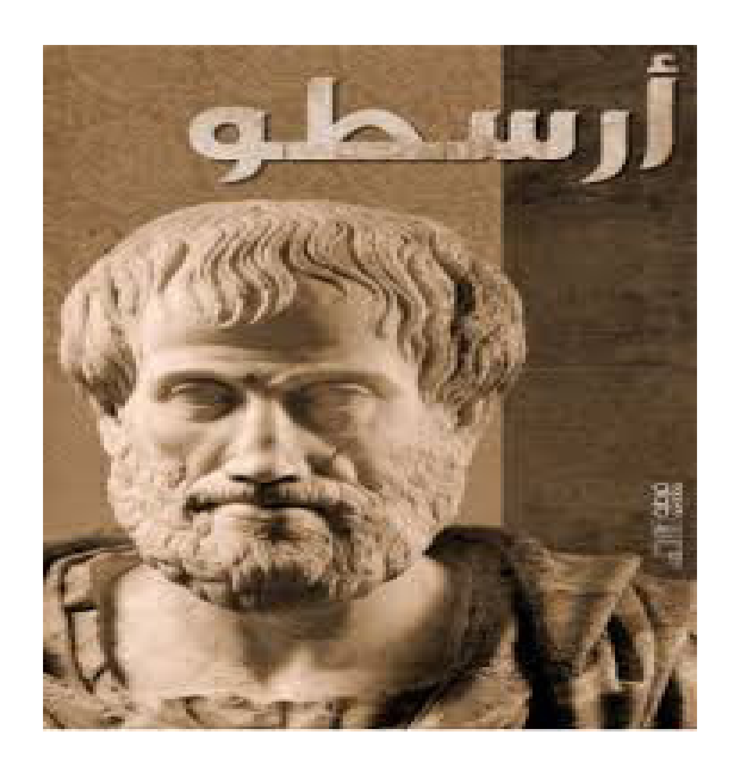
وللإشارة، فليس الحجاج ظاهرة فكرية حديثة، بل له امتدادات قديمة خاصة عند العلماء اليونان والرومان والمسلمين، ويتجلى الحجاج واضحا في ثقافتنا العربية الإسلامية في علم الكلام والفلسفة وعلم الأصول والنحو والمناظرة والمنطق والخطابة... وأكثر من هذا، فثمة في عصرنا هذا خطابات حجاجية بامتياز توظف الإقناع أو التأثير أو الحوار مباشرة كما نجد ذلك في الإشهار أو السياسة. وفي المقابل، نجد خطابات أخرى توظف الحجاج





بطريقة غير مباشرة بالاعتماد على التخييل والرمزي والجمالي والفني كما في الرواية والقصة والمسرح والسينما ....
هذا، وينبني الحجاج في طابعه العام على طرح الدعوى والدعوى المضادة، واستعراض الحجج والأدلة والأمثلة لإفحام الخصم بغية الوصول إلى نتيجة قد يقتنع بها المتلقي أو لا يقتنع. كما يستند الحجاج إلى مجموعة من الآليات الاستدلالية وأساليب التفسير والبرهنة، مثل: أسلوب التعريف، وأسلوب الوصف، وأسلوب السرد والوقائع، وأسلوب الشرط والافتراض، وأسلوب التمثيل، وأسلوب المقارنة، وأسلوب التقويم والحكم، دون أن ننسى بعض الآليات الحجاجية الأخرى، مثل: الشرح، والاستقراء، والقياس، والاستدلال، والتعارض، والجدل، والتطابق، والاستثناء، والهدف، والسبب، والإضافة، والنتيجة، واستعمال الفعل المضارع الدال على الحضور، وتمثل الصدق والحقيقة ، وتوظيف الظروف بكل أنواعها لاسيما الدالة على الحجاجية، مثل: من الأكيد، وربما، ومن المحتمل، ومن المفترض، ومن الثابت... و الاستعانة بضمير المتكلم، والانطلاق من الذاتية في الخطاب، وتوظيف أحكام التقويم، والتدخل في الخطاب عن طريق مجموعة من المؤشرات التلفظية الذاتية والنبرات التنغيمية الدالة على التعجب أو التهكم أو السخرية... ويقوم الحجاج كذلك على الجدل المبني على الأطروحة ونقيضها وتركيبها، واستعمال أنواع مختلفة من الأدلة كالأدلة المنطقية، وأدلة الواقع والتجربة، وأدلة الاستشهاد والتضمين والاقتباس، وأدلة المقايسة والمماثلة...
ومن جهة أخرى، يهدف المتكلم المحاجج إلى التأثير على المتلقي باستعمال ضمير المخاطب، والترغيب والترهيب، وصيغ التنبيه والتأثير والإقناع، وأساليب النداء والحث والنصيحة والإرشاد... فضلا عن الصور البلاغية وأساليب التحفيز والتطويع...
وعليه، يمكن الحديث عن مجموعة من النظريات والاتجاهات الحجاجية قديما وحديثا.إذا، ماهي أهم هذه النظريات الحجاجية ؟ وماهي تصوراتها ؟ وماهي مميزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهي آليات المقاربة الحجاجية في تحليل النصوص والخطابات إجراء وتطبيقا وتوظيفا؟ هذا ما سنستجليه في موضوعنا هذا.

نظريـــة الحجـــاج الجدلـــي:



يراد بالجدل أو الديالكتيك (Dialictique) الجدل أو المحاورة أو استعراض الأفكار المتناقضة حول موضوع ما.أي : إن الجدل هو تبادل الحجج والأفكار وتبادل وجهات النظر المختلفة من أجل الوصول إلى الحقيقة ، أو هو ذلك الجدال بين طرفين دفاعًا عن وجهة نظر معينة، ويكون غالبا تحت لواء المنطق أو اللوغوس أو مقاييس الاستدلال. وينبني الجدل في المادية التاريخية الهيجيلية أو الماركسية على الأطروحة (thèse) والنقيض (antithèse) والتركيب (synthèse). وقد يكون الجدل كميا أو كيفيا، ويقوم بدور كبير في تغيير المجتمعات الإنسانية، ويتحكم بشكل من الأشكال في تاريخ صيرورة الطبقات الاجتماعية. وقد أصبح الجدل في الفكر الفلسفي الحديث دالا على كل التناقضات المادية التي تعرفها المجتمعات الإنسانية . كما يؤشر أيضا على الدينامكية والحركية والتغيير.
ومن جهة أخرى، كان الجدل في دلالاته اللغوية الأولى يعني الكلام واللوغوس ، وقد تبلور هذا المصطلح مع الفيلسوف اليوناني زينون الإيلي، بيد أنه سينتعش فلسفيا مع سقراط وأفلاطون وهيجل وماركس، وإبستمولوجيا مع جاستون باشلار...
ويمكن القول بأن الحجاج الجدلي هو الأقدم في تاريخ الإنسان ، حيث تحفل الكتب السماوية بالأخبار الدينية وقصص الرسل والأنبياء التي تتضمن الحجاج الجدلي سيما الجدل الذي تتعارض عبره الهداية والضلال، أو


الحسن بن منصور الحلاج

الحق والباطل، أو التوحيد والشرك. وكان أغلب الرسل والأنبياء يجادلون قومهم بالتي هي أحسن، كما فعل نوح وعيسى وموسى وصالح وهود وإبراهيم ومحمد - صلوات الله عليهم جميعا - مع أقوامهم. وفي هذا النطاق، يقول الله تعالى: ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ

ولقد استعمل الجدال الحسن أيضا عند المسلمين في مجادلتهم للناس الضالين والفرق المنحرفة وأهل البدع ومحاورة أهل الكتاب بالحكمة والموعظة الحسنة. وعلى الرغم من إيجابية الجدل الحسن، فقد يتحول في أحيان أخرى إلى جدل سلبي يكمن في المعارضة من أجل المعارضة أو الخلاف من أجل الخلاف، ولا يراد به إلا الضلال الباطل والنقاش العقيم. وفي هذا الصدد، يقول الله تعالى: وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَٰذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ ۚ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا

هذا، وقد عرف الفلاسفة اليونان الأوائل بالمنهج الجدلي كما هو حال سقراط وأفلاطون والسفسطائيين، واتخذوه منهجا لإقناع الآخرين أو التأثير فيهم، واستعمل أيضا وسيلة للوصول إلى الحقيقة أو بناء المعرفة الحقة. بيد أن هناك من استعمله للتضليل والتشكيك وتعتيم الحقيقة كما عند معلمي السفسطة.

وعليه، فقد ظهرت المدرسة السفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد، بعدما أن انتقل المجتمع الأثيني من طابع زراعي إقطاعي مرتبط بالقبيلة إلى مجتمع تجاري يهتم بتطوير الصناعات، وتنمية الحرف، والاعتماد على الكفاءة الفردية والمبادرة الحرة. وأصبح المجتمع في ظل صعود هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة (رجال التجارة وأرباب الصناعات) مجتمعا ديمقراطيا يستند إلى حرية التعبير، والاحتكام إلى المجالس الانتخابية، والتصويت بالأغلبية. ولم يعد هناك ما يسمى بالحكم الوراثي أو التفويض الإلهي، بل أصبح المواطن الحر له الحق الكامل في الوصول إلى أعلى مراتب السلطة. لذلك، سارع أبناء الأغنياء إلى تعلم فن الخطابة والجدل السياسي لإفحام خصومهم السياسيين. وهنا، ظهر السفسطائيون لكي يزودوا هؤلاء بأسلحة الجدل والخطابة، واستعمال بلاغة الكلمة في المرافعات والمناظرات الحجاجية والخطابية. وقد تحولت الفلسفة آنئذ إلى فن الجدل بامتياز، واتخذت وسيلة لكسب الأرباح المادية سيما أن أغلب المتعلمين من طبقة الأغنياء. و نذكر من الفلاسفة السفسطائيين جورجياس وكاليكيس وبروتاغوراس...

و يعد سقراط أبي الفلاسفة اليونانيين، وقد أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض. ويعني هذا أن الحكماء الطبيعيين قد ناقشوا كثيرا من القضايا التي تتعلق بالكون وأصل الوجود وعلته الحقيقية التي كانت وراء انبثاق هذا العالم وهذا الوجود الكوني. وعندما ظهر سقراط غير مجرى الفلسفة، فحصرها في أمور الأرض وقضايا الإنسان والذات البشرية، فاهتم بالأخلاق والسياسة . وقد ثار ضد السفسطائيين الذين زرعوا الشك والظن، ودافع عن الفلسفة باعتبارها المسلك العلمي الصحيح للوصول إلى الحقيقة، معتمدا في ذلك على العقل والجدل التوليدي والبرهان المنطقي. والهدف من الفلسفة لديه هو تحقيق الحكمة العقلية، وخدمة الحقيقة لذاتها، وليس الهدف وسيلة أو معيارا خارجيا كما عند السفسطائيين الذين ربطوا الفلسفة بالمكاسب المادية والمنافع الذاتية والعملية. وكان سقراط ينظر إلى الحقيقة في ذات الإنسان، وليس في العالم الخارجي، وما على الإنسان إلا أن يتأمل ذاته ليدرك الحقيقة . لذلك، قال قولته المأثورة :" أيها الإنسان اعرف

نفسك بنفسك."
وبعد سقراط، جاء أفلاطون ليقدم تصورا فلسفيا عقلانيا مجردا؛ إذ أعطى الأولوية للفكر والعقل والمثال، بينما لا وجود للمحسوس في فلسفته المفارقة لكل ماهو نسبي وغير حقيقي. ولأفلاطون- كما هو معروف- نسق فلسفي متكامل يضم تصورات متماسكة حول الوجود والمعرفة والقيم.
هذا، وقد قسم أفلاطون العالم الأنطولوجي إلى قسمين: العالم المثالي والعالم المادي، فالعالم المادي هو عالم متغير ونسبي ومحسوس. وقد استشهد أفلاطون بأسطورة الكهف ليبين بأن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عالم غير حقيقي، وأن العالم الحقيقي هو عالم المثل الذي يوجد فوقه الخير الأسمى الذي يمكن إدراكه عن طريق التأمل العقلي والتفلسف. فالطاولة التي نعرفها في عالمنا المحسوس غير حقيقية. أما الطاولة الحقيقية، فتوجد في العالم المثالي. و توجد المعرفة الحقيقية أيضا في عالم المثل الذي يحتوي على حقائق مطلقة ويقينية وكلية. أما معرفة العالم المادي، فهي نسبية تقريبية وجزئية وسطحية، و تدرك المعرفة في عالم المثل عن طريق التفلسف العقلاني، ومن هنا، فالمعرفة - حسب أفلاطون- تذكر، والجهل نسيان. ويعني هذا أننا كلما ابتعدنا عن العالم المثالي أصابنا الجهل. لذا، فالمعرفة الحقيقية أساسها إدراك عالم المثل، وتمثل مبادئه المطلقة الكونية التي تتعالى عن الزمان والمكان. ومن ثم، فأصل المعرفة هو العقل، وليس التجربة أو الواقع المادي الحسي الذي يحاكي عالم المثال محاكاة مشوهة.
وعلى مستوى الأكسيولوجيا أو الأخلاق، فجميع القيم الأخلاقية من خير وجمال وعدالة نسبية في عالمنا المادي ، ومطلقة حقيقية في عالم المثل المطلق والأزلي.
وهكذا، يتبين لنا بأن فلسفة أفلاطون فلسفة مثالية مفارقة للمادة والحس، تعتبر عالم المثل العالم الأصل، بينما العالم المادي هو عالم زائف ومشوه وغير حقيقي. وقد تجاوز أفلاطون المعطى النظري الفلسفي المجرد ليقدم لنا تصورات فلسفية واجتماعية وسياسية في كتابه(جمهورية أفلاطون). ويلاحظ أيضا أن التصور الأفلاطوني يقوم على عدة ثنائيات: العالم المادي في مقابل العالم المثالي، وانشطار الإنسان إلى روح من أصل سماوي وجسد من جوهر مادي، وانقسام المعرفة إلى معرفة ظنية محسوسة في مقابل معرفة يقينية مطلقة. وعلى المستوى الاجتماعي، أثبت أفلاطون أن هناك عامة الناس الذين يعدون سجناء الحواس الظنية، و الفلاسفة الذين ينتمون إلى العالم المثالي؛ لكونهم يتجردون من كل قيود الحس والظن وعالم الممارسة.
وإذا كان أفلاطون فيلسوفا عقلانيا برهانيا، إلا أنه قد وظف الجدل التوليدي مثل أستاذه سقراط كما يظهر ذلك جليا في مجموعة من محاوراته الفلسفية، مثل: محاورة جورجياس ومحاورة فيدر... وكان الجدل عنده هو المنهج الذي به تتجرد النفس من المحسوس، وترتفع إلى المعقول دون استخدام المحسوس، وإنما يتم من خلال الانتقال من فكرة إلى فكرة بواسطة فكرة. وتنقسم الجدلية عنده إلى نوعين: جدلية صاعدة من العالم المحسوس إلى الخير الأسمى، وجدلية هابطة من الخير الأسمى إلى العالم المحسوس. ومن ثم، فالجدلي هو الذي يحسن السؤال والجواب.
هذا، وقد عرفت الثقافة الإسلامية في العصور الوسطى الجدل الفكري أو المقياس الجدلي خصوصا مع علماء الكلام والفلاسفة ، إذ تناول علماء الكلام ، بعد نشوب الفتنة الكبرى بين علي (ع) ومعاوية ، وظهور مجموعة من الفرق الكلامية كالمرجئة والشيعة والخوارج والمعتزلة والماتريدية والأشاعرة، مجموعة من القضايا المتعلقة بحقائق أصول الدين والعقيدة، كالتوحيد (رؤية الله- كلام الله- صفات الله)، والعدل(نظرية الصلاح والأصلح- نظرية الحسن والقبيح...)، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. ولقد اختار علماء الكلام منهج الجدل والمناظرة من أجل الدفاع عن هذه الحقائق الدينية، وإبداء وجهة النظر في المسائل الدينية والسياسية العويصة التي فرضها الواقع السياسي، وذلك في علاقة بفقه النص وفقه الواقع. وفي هذا الصدد، يعرف ابن خلدون علم الكلام بأنه" العلم الذى يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية ، والرد على المبتدعة المنحرفين فى الاعتقادات عن مذهب السلف وأهل السنة."
ومن المعروف أن الجدل والمناظرة يخضعان نظريا لمجموعة من الثوابت المنهجية، مثل: وجود المدعي والمدعى عليه، ووجود دعوى الاعتراض، والارتكان إلى الدليل (البينة، والشاهد، والبرهان، والوثيقة، والحجة...)، واستعمال العقل والمنطق في التناظر، والابتعاد عن التعصب والعنف والتجريح والقذف ، واستعمال الحوار البناء القائم على الحكمة والموعظة الحسنة، واستقصاد الحقيقة الهادفة، وعدم الوقوع في التناقض، والانطلاق من المسلمات والبدهيات بغية الحجاج والتأثير والإقناع....
ويلاحظ أن أهم الفرق الكلامية التي كان لها باع كبير في






عملية الحجاج، نذكر منها: المعتزلة والأشاعرة، فالفرقة الأولى كانت عقلانية تعطي الأولوية للعقل قبل ورود النص، فترى العقل السبيل الوحيد لمعرفة الصواب من الخطإ، والتمييز بين الخير والشر، والتفريق بين الحسن والقبيح. وقد دافعت عن حرية الإنسان في خلق أفعاله على غرار القدرية (معبد بن خالد الجهني وغيلان الدمشقي)، ضد الجبرية (جهم بن صفوان ت.١٢٨هـ)، التي كانت تقول بأن الإنسان مجبر على أداء أفعاله خيرا وشرا. وقد قالت المعتزلة كذلك بنظرية الصلاح والأصلح. في حين، كانت فرقة الأشاعرة (نسبة إلى أبي الحسن الأشعري ت.٣٢٤هـ) نصية، تعطي الأولوية للنص على حساب العقل، وقد قالت بنظرية الكسب على مستوى أفعال الإنسان. ويعني هذا أن الإنسان ليس حرا حرية مطلقة، وليس مجبرا جبرية مطلقة . بمعنى أن الإنسان يكسب ما يشاء من أفعال الخير والشر التي خلقها الله، فيستعملها بإرادته ومشيئته كما يريد ثوابا وعقابا. بمعنى أن الله الذي خلق الإنسان يخلق فيه نوعا من القدرة والاستطاعة يحسه الإنسان أثناء الفعل ومعه. هذا النوع من القدرة والاستطاعة يسميه أبو الحسن الأشعري كسبا. أي: إن الإنسان يكسب القدرة على الفعل حين القيام به، ولكن لايستطيع الكسب إلا بقدرة من الله.

وإذا كان علماء الكلام يستعملون الجدل والعقل والمنطق والبرهان في الدفاع عن الحقائق الدينية والسياسية، ويستعملون التأويل في قلب الظاهر، واستكشاف الباطن، و تحويل الحقيقة إلى المجاز درءا لكل تشبيه وتجسيد وتشخيص، وإبعادا لقياس الغائب على الشاهد، فإن ثمة انتقادات توجه إلى علم الكلام فيما يخص المنهج والتأويل، فابن رشد – مثلا- يرى أن منهج علماء الكلام منهج افتراضي قائم على الجدل والاحتمال، ينطلق من مقدمات افتراضية، ويصل إلى نتائج افتراضية. ويشبه هذا المنهج منهج الشكاك من السفسطائيين الذين كانوا ينطلقون من نتائج خاطئة، ويصلون إلى نتائج خاطئة. في حين، إن منهج الفلاسفة منهج برهاني ينطلق من نتائج يقينية ليصل إلى نتائج يقينية، أما منهج الفقهاء والجمهور من الناس عامة ، فمنهجهم ظاهري وخطابي. وفي هذا النطاق، يقول ابن رشد:" وقد يعرض للنظار في الشريعة تأويلات من قبل تفاضل الطرق المشتركة بعضها على بعض في التصديق، أعني إذا كان دليل التأويل أتم إقناعا من دليل الظاهر، وأمثال هذه التأويلات هي جمهورية، ويمكن أن تكون فرض من بلغت قواهم النظرية إلى القوة الجدلية، وفي هذا الجنس يدخل بعض تأويلات الأشعرية، والمعتزلة، وإن كانت المعتزلة ، في الأكثر، أوثق أقوالا.

وأما الجمهور ، الذين لايقدرون على أكثر من الأقاويل الخطابية، ففرضهم إمرارها على ظاهرها، ولايجوز أن يعلموا ذلك التأويل أصلا.

فإذاً، الناس في الشريعة على ثلاثة أصناف:

صنف ليس هو من أهل التأويل أصلا، وهم الخطابيون، الذين هم الجمهور الغالب، وذلك أنه لا يوجد أحد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق.

وصنف هو من أهل التأويل الجدلي، وهؤلاء هم الجدليون، بالطبع فقط، أو بالطبع والعادة.

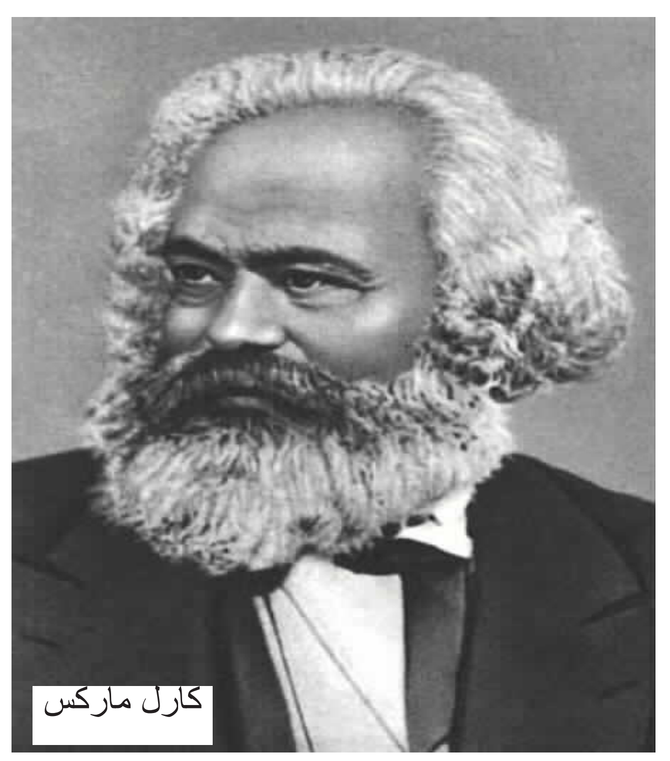
وصنف هو من أهل التأويل اليقيني، وهؤلاء هم البرهانيون، بالطبع والصناعة، أعني صناعة الحكمة."

هذا، وقد عاب ابن رشد على الفرق الكلامية تصريحها بتأويلاتها الجدلية ، فكانت وراء اندلاع فتن كثيرة، وماكان عليها أن تصرح بذلك إلا لأصحاب التأويل وأهل العلم والنظر والعارفين بالله، وماكان عليها أن تخرج بذلك على أهل الظاهر وعامة الناس، كما فعل الحلاج المتصوف الذي خرج على الناس قائلا: " أنا الله". فماكان من الفقهاء وعامة الناس إلا أن صلبوه عقابا له على كفره وزندقته. وفي هذا السياق، يقول ابن رشد: " ومن قبل التأويلات، والظن بأنها يجب أن يصرح بها في الشرع للجميع، نشأت

فرق الإسلام، حتى كفر بعضهم بعضا، وبدع بعضهم بعضا، وبخاصة الفاسدة منها.
فأولت المعتزلة آيات كثيرة، وأحاديث كثيرة، وصرحوا بتأويلهم للجمهور، وكذلك فعلت الأشعرية، وإن كانت أقل تأويلا. فأوقعوا الناس من قبل ذلك في شنآن وتباغض وحروب، ومزقوا الشرع، وفرقوا الناس كل التفريق.
وزائدا إلى هذا كله أن طرقهم التي سلكوها في إثبات تأويلاتهم ليسوا فيها لا مع الجمهور ولا مع الخواص، أما مع الجمهور فلكونها أغمض من الطرق المشتركة للأكثر، وأما مع الخواص فلكونها إذا تؤملت وجدت ناقصة عن شرائط البرهان.وذلك يقف عليه، بأدنى تأمل، من عرف شرائط البرهان.
بل كثير من الأصول التي بنت عليها الأشعرية معارفها هي سوفسطائية، فإنها تجحد كثيرا من الضروريات، مثل: ثبوت الأعراض، وتأثير الأشياء بعضها في بعض، ووجود الأسباب الضرورية للمسببات، والصور الجوهرية، والوسائط، ولقد بلغ تعدي نظارهم، في هذا المعنى، على المسلمين، أن فرقة من الأشعرية كفرت من ليس يعرف وجود الباري سبحانه بالطرق التي وضعوها لمعرفته في كتبهم، وهم الكافرون والضالون بالحقيقة.
ومن هنا، اختلفوا، فقال قوم: أول الواجبات النظر. وقال قوم: الإيمان، أعني من قبل أنهم لم يعرفوا أي الطرق هي الطرق المشتركة للجميع، التي دعا الشرع من أبوابها جميع الناس، وظنوا أن ذلك طريق واحد، فأخطأوا مقصد الشارع، وضلوا وأضلوا."
وعليه، فقد تسلح علماء الكلام بالجدل والمناظرة من أجل الدفاع عن الحقيقة الربانية، وتنزيه الذات الإلهية من كل نقص أو عجز أو تجسيد بشري. و لو أخذ المسلمون بمنهج المعتزلة في إدراك الحقائق، بدلا من اتباع المنهج الأشعري، فاستخدموا العقل والبرهان ، ثم دافعوا عن حرية الإنسان في الخلق والتصرف والاستكشاف والابتكار، لكانوا في مكانة أحسن من مكانتهم الاتكالية التي أصبحوا عليها الآن!
ومن جهة أخرى، يذهب الفلاسفة المسلمون بما فيهم: الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن طفيل، وابن باجة، وابن رشد... إلى أن الحقيقة هي الهدف الأسمى الذي يسعى إليه الإنسان الفيلسوف، وهي أس الكمال والسعادة والفضيلة. وبالتالي، لا تتحقق هذه الحقيقة إلا عن طريق استخدام العقل والبرهان والنظر المنطقي. لكن هؤلاء الفلاسفة



كانوا يعترفون بأن ثمة حقيقتين: الحقيقة الفلسفية والحقيقة الشرعية. ومن ثم، تحيل هاتين الحقيقتين على مستوى التفسير الانعكاسي على الصراع الجدلي الذي احتدم في الواقع العربي الإسلامي بين الفقهاء والفلاسفة، وخاصة في العصر العباسي. إذ يحاول الفلاسفة الدفاع عن الفلسفة بصفة عامة، والفلسفة اليونانية بصفة خاصة، باحثين عن الشرعية النصية والقانونية والفقهية والواقعية التي تسمح لهم بممارسة فعل التفلسف، والاشتغال بفعل التمنطق. لكن هؤلاء الفلاسفة وجدوا معارضة كبيرة من قبل الفقهاء الذين كانوا ينطلقون من الظاهر النصي محاربين الفلسفة جملة وتفصيلا، ثم يربطونها بالكفر والزندقة، قائلين: من تمنطق تزندق. والدليل على ذلك ما فعلوه مع ابن رشد في الأندلس، حينما أحرقوا كتبه الفلسفية والمنطقية إبان الدولة الموحدية. لذلك، اضطر الفلاسفة الملسمون إلى عملية التوفيق بين الفلسفة والشريعة من أجل إثبات حقيقة أساسية، ألا وهي: أن الحق لايضاد الحق.
وإذا كان علماء الكلام قد وظفوا الجدل الحجاجي ، فإن الفلاسفة قد اختاروا الحجاج البرهاني والمنطقي الذي وضع أسسه أرسطو في كتابه عن المنطق، وسماه بـ (أورغانون/ Organon).
وإذا كان الفقهاء يعتمدون على ظاهر النص في الوصول


كارل ماركس

إلى الحقيقة الربانية، وعلماء الكلام يستندون إلى الجدل الافتراضي، والفلاسفة يعتمدون على العقل والمنطق أو البرهان الاستدلالي، فإن المتصوفة يعتمدون على الذوق والحدس والوجدان والقلب في إدراك هذه الحقيقة السرمدية. أي: إن لغتهم لغة باطنية تنفي الوساطة، وترفض الحسية، وتتجاوز نطاق الحس والعقل إلى ماهو غيبي وجداني وذوقي . وهنا، يمكن الحديث عن معرفة لدنية ذوقية وجدانية وروحانية.

وإذا انتقلنا إلى الثقافة الغربية المعاصرة، فمازال الحجاج الجدلي حاضرا في الخطابات السياسية والإعلامية والصحفية والفلسفية والمناظرات والسجالات الحوارية العادية أو الراقية. وهنا، يمكن الإشارة على سبيل المثال إلى الاتجاه الجدلي التداولي مع دوغلاس والتون (Douglas Walton) . ويعنى هذا الاتجاه بدراسة الحجة أو الدليل في بعديه المنطقي والسياقي، واستكشاف القواعد التي تتحكم في الدليل الحجاجي داخل حوار ما. بمعنى أن هذه المقاربة تهتم باستخلاص القواعد والمعايير التي يستند إليها الدليل الحجاجي. ويعرف دوغلاس الجدلية التداولية بأنها التي تدرس الدليل الحجاجي داخل سياق حواري ما لمعرفة طرائق الاستدلال والبرهنة العقلية . ويقصد بالتداولي وجود تواصل وجدل بين الأطراف المتحاورة تتحدث فيما بينها مستخدمة الأدلة الحجاجية ، ويتم كل هذا بطبيعة الحال داخل سياق خطابي، حيث تختبر الأدلة الحجاجية في علاقة مع تطورها داخل سياق خطابي ما، وتحلل كذلك في سياقات حوارية حقيقية مأخوذة من الحياة العادية.

ومن المؤثرات التي تحكمت في هذه النظرية تصورات كل من بول لورينزن (Paul Lorenzen)، وإريك كراب (Eric Krabbe) ، وجاكو هينتيكا (Jaakko Hintikka) ، وودس (Woods) وآخرين...

إذاً، تسعى الجدلية التداولية إلى فهم الأدلة الحجاجية وتحليلها ونقدها، وفرز الدليل الصائب من الدليل الضعيف، أو تبيان الدليل القوي من الدليل الضعيف، و تصنيف الحوارات ، ورصد الديناميكية الجدلية، والتوقف عند الحوار النقدي. ويرتبط الدليل الحجاجي بتحقيق هدف ما. أي: ينطلق من أساس ما (المحتوى أو المعطى)، ويصل إلى هدف ما(تقديم حل ما)، والهدف بطبيعة الحال هو إقناع السامع. ويتجلى الدليل الحجاجي واضحا في الحوار الذي تشارك فيه مجموعة من الأطراف. ومن أهم هذه الحوارات نذكر: الإقناع (المحادثة النقدية)، والحوار، والتفاوض، والتحقيق، والمداولة، والبحث عن المعلومة... وبناء على ما سبق، تدعو الجدلية التداولية إلى وضع برنامج لدراسة الحجاج الذي يظهر بشكل واضح في نقد الحجج التي تتضمنها الحوارات اليومية والواقعية. فهي تساعدنا على فهم الأدوات المستعملة في بناء الحوار الجدلي بالتركيز على السياق، وتحديد مراحل الحوار وخططه الإستراتيجية. وهنا، يقترب الجدل التداولي من الحجاج بمفهومه العام والخاص. بمعنى أن الجدل هنا لا يقتصر على ما هو حواري فقط، بل يبحث عن الطابع المقاصدي في هذا الحوار باستكشاف التأثير والإقناع.

وخلاصة القول، ترتبط الجدلية التداولية – كما قلنا سالفا- بدوغلاس واطسون ، وهي جدلية نقدية جديدة منقحة، تضع مجموعة من المعايير لتقويم الحجج الموجودة داخل حوار ما في سياق خطابي معين. أي: تقوم بنقد الحجج والأدلة المستعملة في الحوارات الحجاجية الإقناعية. وتهدف هذه المقاربة إلى وضع تيبولوجية أو تصنيف للحوارات التي يعد فيها الحوار الإقناعي أهم هذه الحوارات لطابعها الحجاجي. وتتم دراسة هذا الحجاج في الحوارات العادية الجارية بين المتحدثين في الواقع اليومي. ومن ثم، يتمثل طابع التداولي في وجود أطراف تواصلية متعددة، يتم بينها الحوار أو الجدل بطرح الأفكار ومناقشتها. ويحلل الدليل الحجاجي من خلال ربطه بوظيفته النهائية التي تكمن في

تحقيق الهدف، ومدى مساهمته في تعزيز الحوار وتعضيده جدليا، بغية الوصول إلى اختيار الدليل الصائب أو الأقوى في سلم الحجاجية. .

الهوامش

- سورة النحل، الآية: ١٢٥، القرآن الكريم برواية ورش لقراءة نافع.

- سورة الكهف، الآية ١٨، القرآن الكريم.

- ابن خلدون :تاريخ ابن خلدون، الجزء الأول، الناشر دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ص: ٤٨٥.

- ابن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: دكتور محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٩م، ص:٥٧-٥٨.

- ابن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، ص:٦٣-٦٤.

- Douglas Walton, Plausible Argument in Everyday Conversation, SUNY Press, 1992, p. 177.

- Krabbe, Erik C. et J. A. van Laar: (About Old and New Dialectic: Dialogues, Fallacies, and Strategies). Informai Logic, vol. 27, no l, 2007, p. 27-58.

- Hintikka, Jaako: (Is Logic the Key to All Good Reasoning?). Argumentation, vol. 15, no 1, 2001, p. 35-57.

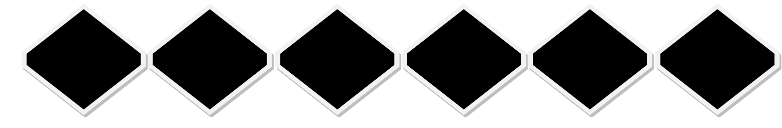
- Woods J. et D. N. Walton: Critique de l›argumentation: Logiques des sophismes ordinaires. Paris: Kimé, 1992, 233 pages.

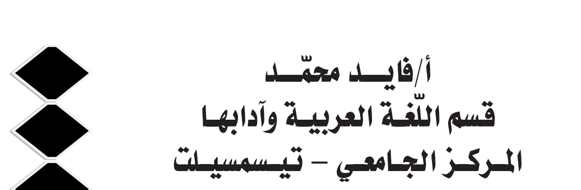
- Douglas Walton: The New Dialectic: Conversational Contexts of Argument. Toronto: University of Toronto Press, 1998, 304 pages.





نظريّـــة الرّوايـــة لدى جورج لوكاتش
George Lukàcs





أ/فايــد محمّــد
قسم اللّغـة العربيـة وآدابها
المـركـز الجـامعي – تيـسمسيلـت



سنعرض في هذه الورقة البحثيّة مجموعة من الآراء والأفكار والإشارات ذات الصلة بنظريّـة الرّوايـة، بالتّركيز على إسهامات أبرز روّاد هذه الأخيرة، لأنّ الإحاطة بكلّ تفاصيلها يتطلّب دراسـة مستقلّة، والمنظّر الّذين سنركّز على طرحه هو: جورج لوكاش **George Lukàcs**.

-جورج لوكاش.. الملحمة والرّواية..رحلة البحث عن قيم أصيلة:

أضحى من البديهيّ القول إنّ الرّوايـة حازت مكانة مهمّة لا ينازعها عليها شكل تعبيريّ آخر، حتّى أنّ النّقـاد أحاطوهـا باهتمامهم، ويندر أن لا تتضمّن دراسـة نقديّـة، أو تأريخية فصلا أو مبحثا يفرد للحديث عن الرّواية، تعريفا ونشأة وتطوّرا١، بل إنّ كثيرا من الدّراسات تُخصّص للرواية وحدها، مع اهتمام كبير بالعلائق الّتي تربط بين الرّواية والأجناس الأدبيّة الأخرى٢.

وقد أفضت تلك العلائق إلى طرح أسئلة كثيرة من قبيل : هل يمكن أن تُعتبر الرّواية شكلا أدبيّا جديدا؟ وهل من سبيل إلى إيجاد حدود فاصلة بينها وبين أشكالٍ أخرى، ومعارف أخرى مثل التّاريخ والملحمة؟ على أنّ الإجابة الّتي يمكن أن تكون مقبولة، هي القول: إنّ الرّوايـة تُمثّل جنسا مزيجا تمتدُّ أصوله إلى أجناس أدبية مختلفة٣، وأن لا جدوى من محاولة تلمّس مواطن انفصالها التّام عن أشكال التّعبير الأدبيّ الأخرى، وهذه سمة لا يُمكن أن تُغيَّب ساعة الحديث عن العلوم الإنسانيّة.





يدفعنا الحديث عن نظريّة الرّواية إلى الإشارة إلى كون هذه الأخيرة «نظريّة أوربية بامتياز» ٤استنادا إلى أنّ أولى الاهتمامات بالتّأصيل للرواية كانت في أوربا، وقد صدرت هذه النّظريّات (النّظريّة)٥ عن مقولات فلسفيّة متعدّدة المشارب، الأمر الّذي أفرز تعدّدا واختلافات أثْرت وأغنت نظريّة الرّواية ، وأصّلت للرواية. ويكاد الاهتمام بنظريّة الرّواية لا ينقطع، حتّى أنّه يشكّل حلقة نقاش لا ينتهي، حلقة نقاش لا يزيدها اختلاف الرّؤى إلاّ تطوّرا ويزيدها استنادها على مقولات فلسفية لا تمارس القطيعة مع ما سبقها من مقاربات نزعت كما تنزع هي إلى تأويل الظواهر الإنسانية المختلفة ، ترابطا وتماسكا أفرز معرفة بالرّواية زامنت تطوّر الرّواية في الغرب ووصولها إلى ما وصلت إليه عن طريق مسالك تجريب لا تنتهي.

تتميّز نظريّة الرّواية عند لوكاش بانقسامها إلى قسمين (مرحلتين)، أو إلى نظريّتين، ترتسم ملامح الأولى من خلال كتابيه (نظريّة الرّواية) الّذي كُتب سنة ١٩١٤ ونُشر سنة ١٩٢٠، و(التّاريخ والوعي الطبقي) الّذي نُشر سنة ١٩٢٣ – وقد تبرّأ منهما لاحقا - . وتتجلى الثّانية في المرحلة الّتي أعقبت نشره لتقريره حول الرّواية ، الّذي عنونه لاحقا بـ: (الرّواية كملحمة بورجوازية)١٩٣٥ ، على أنّ التّقسيم الزّمني لا يمكن أن يكون مقنعا كثيرا في محاولة فهم مسارات تفكير الباحثين في حقل العلوم الإنسانية.

إنّ التّنديد الّذي صدر عن لوكاش اتجاه كتابيه (نظريّة الرّواية، والتّاريخ والوعي الطبقي) –وهما سمة الفترة الشّبابيّة للفكر اللوكاشي- لم يُنقص من تداولهما، بل على العكس فإنّ (نظريّة الرّواية) يُعتبر أهمّ ما صدر له في التّنظير للرواية٦، ومردّ ذلك إلى أنّ الأفكار والرؤى الّتي وردت في هذا الكتاب وأهمّها الرّبط بين الرّواية والملحمة لم يستغن عنها صاحبها كليّا في إسهاماته اللاحقة، يقول جون هالبرينJohn Halperin في معرض حديثه عن نظرية الرّواية عند لوكاش، في مقال له عن النّظريّة الرّوائية الأوربية، معلّقا على كتابه (نظريّة الرّواية) إنّ :»أعظم إسهام مفرد قام به لوكاتش في نظريّة الرّواية ، دراسته اللاّمعة قبل أن يُصبح ماركسيا»٧ ومن أدلّة ذلك أنّ التّأريخ الفعلي للنظريّة الرّوائية في أوربا والعالم ككل ينطلق من هذا الكتاب.

وهكذا فإنّ (نظريّة الرّواية) و(التّاريخ والوعي الطبقي) لقيا احتفاء كبيرا حتّى من خصوم لوكاش ٨،



وللتمثيل على رواجهما رغم تنديد صاحبهما بهما لك أن تراجع الأطر العامّة لنظرية الرّواية لدى لوسيان غولدمان -تلميذ لوكاش- الّذي أسّس لنظريّته في الرّواية استنادا إلى بواكير إسهامات لوكاش (نظريّة الرّواية والتّاريخ والوعي الطّبقي) الّتي انطلاقا منها بدأت نظريّة الرّواية بالتشكّل٩ ، رغم ما ذكرناه من تخلي لوكاش عنهما .

في زمن لا يسمع فيه إلاّ صوت دقّ طبول الحرب العالمية الأولى، ولا رائحة فيه إلاّ للموت، صاغ لوكاش كتابه (نظريّة الرّواية) فانعكست تلك على هذا، والكتاب –إن لم نبالغ- يقوم أساسا على فكرة البحث عن السّعادة ، ولقد قاد البحث عن السّعادة، لوكاش إلى الحديث بلغة فلسفيّة روحها الأسى وديدنها التّطلّع بحزن ومرارة إلى قيم أصيلة غابت أوغُيِّبت، إلى زمن يُسمّيه لوكاش زمن الصفاء الأوّل . كان لوكاش»يسأل في كتابه عن زمن السّعادة البعيد، ويسائل زمنا حديثا هجرته السّعادة»١٠، مشيرا إلى أنّ إنسان زمن الصفاء الأوّل لم يبحث عن السّعادة لأنّها كانت عنوانا لحياته، ولأنّه عاشها بينما يسعى إنسان الزّمن الحديث، زمن الإثم الكامل باحثا عن سعادة تتسلّل هاربة منه، يتحدّث لوكاش بعبارة أخرى عن اغتراب الفرد في المجتمع البرجوازي١١.

يبلور لوكاش في نظريته عن الرّواية فكرة مؤدّاها التّناظر الحاصل بين الرّواية والملحمة ١٢ بين بشر الأزمنة السّعيدة، وبشر الأزمنة المتدهورة، إنّها نظريّة


جورج لوكاتش

عن رواية الزّمن الحديث ، وملحمة الزّمن القديم، استعمل فيها لوكاش مفاهيم محوريّة ستَرِدُ تباعا، ونذكر هنا (زمن الصفاء الأوّل) دلالة على زمن الملحمة، و(زمن الإثم الكامل) دلالةً على زمن الرّواية.

إنّ تطلّع لوكاش إلى زمن سبق، دفعه إلى ذمّ زمن الإثم الكامل ، زمن الرأسمالية الّذي تشظّت فيه الحقيقة، وسيطرت القيم المادية فاضمحلت القيم الأصيلة، أمام انتصار الأنانية والفردية والقبح الخالص. يُعبِّر لوكاش عن مقته للزمن الحديث (زمن الحروب)، ويعلن صراحة عن رحلة روحية هدفها البحث عن زمن بِكر، عن عالم أليف يمنح القيم الأصيلة ، قيمتها الحقيقية، ويؤمِّنُ للرُّوح عفويّة يُحقّقها بطل يعتبر بطولاته، بطولات للمجتمع في كنف رعاية إلاهيّة، فلا ذاتية ولا أنانية ولا دنس.

يسعى لوكاش للوصول إلى زمن الطّهر الكامل، الّذي لا مكان له إلاّ في الملحمة حيث يستطيع الفرد أن يقول:»مباركة هي الأوقات، عندما تكون السماوات طريقا ترشد خطوطها إلى السبيل الّتي ينبغي إتباعها، وتضيء نجومها الممرات الّتي يمكن سلوكها...»١٣ ، وفي هذا إشارة إلى زمن الملاحم الّذي ترعاه الآلهة.

ولأنّ لوكاش يعتبر الرّواية « الشّكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي»١٤، فإنّه يؤكّد على وجود انفصال مطلق بين ماهية الرّوح وماهية البنى الاجتماعية في النّظام الرّأسمالي –زمن الإثم الكامل- يترتّب عن ذلك انعدام التّوافق بين الأخلاق الأصيلة –أخلاق الرّوح-، والأخلاق الزّائفة –أخلاق المجتمع المادي-، إذ تحضُر في الأولى العفويّة والبراءة، وفي الثّانية الغربة والانحطاط.

تُحدّث الملحمة عن زمنِ الطّهر والصفاء، وعن إنسان لا يطرح الأسئلة، بل يسلِّمُ أمره للطبيعة (الآلهة)، في عالم ترعاه السّماء وتُبعد عنه شبح البحث عن الذّات. إنّ الملحمة تتعامل مع فرد تغيب فرديّته وتذوب في الجماعة، بينما تحدُّث الرّواية عن زمن الإثم الكامل ، زمن الانقسامات والذّاتية الجامحة، في عالم تنخره الحرب، إنّ الرّواية «تُعبّر عن فرد هجره الله ، بعد أن هجر القيم الأصلية»١٥، وعليه فإنّ المقاربة اللوكاشية ترمي إلى ربط الأجناس الأدبيّة بالأزمنة التّاريخيّة، حيث يرى لوكاش المجتمع البرجوازي من خلال الرّواية الّتي تُصوّر فردا أتعبه البحث وأرّقه الانقسام، ثمّ يرحل إلى زمن بعيد، تَرْسُمُ فيه الملحمة إنسانها الّذي ينعم بالدفء في كنف الآلهة.

إنّ الرّواية تصبح في عرف لوكاش ومن منظوره ، الشّكل التّعبيري «المطابق للتجزئة والتّشظي، وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي»١٦، وقد أشرنا إلى سبب ذلك عندما ذكرنا أنّ لوكاش صاغ نظريّته عن الرّواية –في طورها الأوّل- في فترة الحرب العالمية الأولى مع ما أفرزته من استلاب وتشظّ عاشه الفرد، الّذي أحسّ البون الشاسع بين قيمه وقيم المجتمع الرأسمالي.

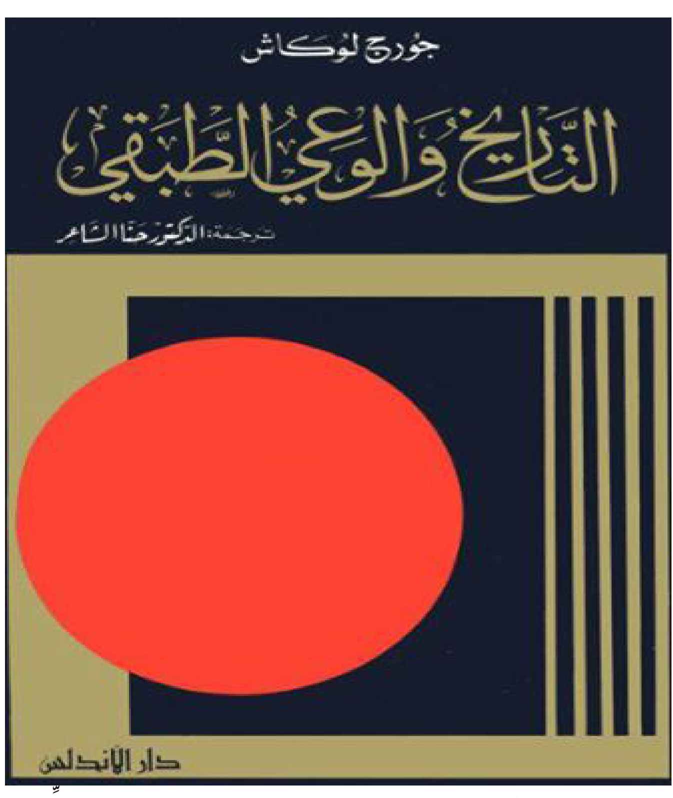
درس لوكاش الرّواية «كنوع أدبي في علائقه الجدلية مع الماضي وحاضر المجتمع الرأسمالي الّذي ظهرت فيه»١٧، مقابلا إياها بالملحمة من وُجهة نظر تُعنى بمدى تشبُّع الفرد بالقيم الأصيلة الّتي تسعى النّفس البشريّة إلى تحقيقها، تلك القيم الّتي كانت متاحة في عالم الملحمة، أو كما يُسمّيه لوكاش عالم الطُّهر الكامل (طفولة الإنسانية). بينما فَقَدَ الإنسان الحديث هذه القيم في عالم الرّواية، عالم القبح والإثم الكامل، حيث يشعر الفرد بانفصال حاد بين قيمه، وقيم مجتمعه البرجوازي، وعليه فإنّ الرّواية الّتي تحدّث عنها لوكاش ، رواية تُثير الحاضر من خلال اللّجوء إلى الماضي، وكلّ هذا يتجلّى في التّفاعل بين التّاريخ والأنواع الأدبية١٨.

نعود إلى مسألة مقابلة لوكاش عالم الرّواية بعالم الملحمة، لنقول إنّ البحث عن الفرق بين زمن الرّواية، وزمن الملحمة يؤدّي إلى تلمّس فروق أخرى، فعلى

مستوى اللّغة تُعبِّر الرّواية بالنّثر، وتجنح الملحمة إلى الشّعر، وأكيد أنّ اعتماد الملحمة على الشّعر يُضفي عليها جمالية تُزامل جمالية تعبيرها عن عالم روحي منسجم لا انقسامات فيه، يزيده الشّكل الشّعريّ شفافيّة، فهو لا يُحدّث عن واقع مرّ قاتم، ولا يبحث عن معان جديدة. لغة الملحمة لغة غنائية، أمّا لغة الرّواية فتائهة بين عالم خارجي عنوانه الحروب، والفرديّة القاتلة وغياب الجانب الرّوحي، وعالم داخلي ممزّق، لُغَتُهُ في الإفصاح عن هواجسه، قلقة ناقصة، غيَّبَ عنها زمن الإثم الكامل، آلهة تُغنيها عن مغامرة البحث عن اليقين١٩.

يمثّل بطل الملحمة الجماعة، وتذوب فرديّته في رحابها، ويمكن أن نقول إنّ عالم الملحمة يُعدُّ بحق الشّكل الأدبي المعبّر عن صِبا الإنسانيّة، إنّه شكل ينشُد المطلق، ويصوّر مصير الجماعة، ولا يعيش بطل الملحمة الاغتراب ولا الانقسام، بين عالميه الدّاخليّ والخارجيّ، ينشُد هدفا لا يمنعه عنه شيء، ترعاه الآلهة فردا يسمح به المجموع، لأنّ مصيره مصيرٌ لهذا المجموع. كان لوكاش يسعى إلى البحث عن توافق بين العالم الدّاخليّ للفرد والعالم الخارجي « لقد سيطرت فكرة المجموع الكلّي على أعمال لوكاش»٢٠، وذلك عن طريق البحث عن توافق بين حياة المجتمع وقيم أفراده، هذا الأمر دفع الإنسان الحديث إلى البحث عن ذلك بالعودة إلى مرحلة طفولة الإنسان الآمنة الّتي تمثّلها الملحمة ، إذ يرى بطلها بطولاته بطولات للمجتمع .

أمّا في الرّواية فإنّ البطل يعيش اغترابا مزدوجا، فهو من جهة يعيش متناقضات العالم الخارجي الّذي أنتج رواية تَصْدُرُ عن زمن كلّه حروب، ومادية قاتلة ، وهو من جهة أخرى يعيش حيرة داخليّة، يغذّيها البحث عن حقيقة لم يرها ولم يعشها، حقيقة غابت أو غيّبت لأنّ الإله (الجانب الرّوحي) هجر الفرد (البطل)، الّذي ألفى نفسه ضائعا منكسرا، بين متناقضات ظروفه الاجتماعية وشرطه التّاريخي، ومتناقضات ذاتية تحرّكها الأنانية، في زمن الإثم الكامل، ويتخبّط بطل الرّواية في الشّك وهو يحاول العثور على السّكينة (ذاته)، في ظروف عنوانها الحروب والغموض والضياع. يدفعنا هذا إلى القول إنّ بطل الرّواية يُصبح « إشكاليا، والشفرة الّتي لابدّ أن يعيش بها ليست مضمونة، وتتوقّف مسيرة الرّواية على محاولاته لاكتشاف مثل هذه الشفرة وتبنّيها...»٢١ ، والمقصود بالشفرة هوذلك التّوافق بين قيم الذّات وقيم المجتمع، وقد



كان هذا معطى جاهزا في عالم الملحمة كما سلف الذِّكر، ويؤكّد لوكاش حيرة البطل الرّوائي، عندما يقول إنّه يطغى على تعبير بطلِ الرّواية « النبرات اليائسة بشأن التّناقضات الّتي لا حلّ لها في المجتمع الّذي نعيش فيه »٢٢ ، يقصد المجتمع البرجوازي.

يُحيل زمن الرّواية على إنسان متدهور أضاع ذاته في بحثه عنها ، ووقف حائرا أمام عالم خارجيّ، لم يحقّق له من رغبات الذّات شيئا ، وعليه فإنّ لوكاش ومن خلال نظريّة الرّواية ، يقرأ الحداثة (الزّمن) الّتي أنتجت الرّواية، وجعلت من بطلها إشكاليا يغالب أنانيته، في ظلّ انسحاب الآلهة، وجسّدت حرمان الإنسان الحديث، وحنينه إلى زمن مضى، ولوعته على زمنٍ حاضر (غائب)، وتوقه إلى زمن آت قد لا يصل، كلّ هذا أدّى به إلى البحث من خلال الرّواية (ملحمة العصر الحديث) عن الملحمة (رواية الزّمن الأوّل)٢٣.

إنّ لجوء لوكاش إلى الملحمة لم يكن من أجل جعلها مثلا أعلى، ينبغي أن يقلّد أو أن يُحاكى آليا، وإنّما يقصد إلى إبراز الشّروط، والظّروف الّتي أدّت إلى ظهور هذا الشّكل التّعبيريّ، ثم إلى اختفائه، وظهور الرّواية شكلا تعبيريّا، يتأسّس على محاولة احتواء تناقضات العصر الرّاهن إنّ محاولة لوكاش تُعدُّ بحقّ تفكيرا معمّقا حول العلاقة بين التّشكّلات التّاريخيّة، وظهور الأشكال التّعبيريّة، والانتقال






من شكل تعبيريّ إلى آخر٢٤.

وبعد الّذي سبق سنحاول أن نذكر جملة من الملاحظات الّتي سُجّلت حول جهود لوكاش في الشّق الأوّل منها:

-يبالغ لوكاش في رفضه للعالم الحديث ، الّذي أنتج الرّواية في مقابل تمجيده للعالم القديم، ممثّلا في زمن الملاحم الإغريقيّة ، فالملحمة وإن كانت « تُعبِّرُ عن تطابق الذّات مع العالم والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة مع الدّاخل المستغني عن التّساؤل»٢٥، فهي تعبّر عن إشكالية عاشها بطل الملحمة المنصاع كليّة لرغبات الآلهة، ويمكن أن نستنتج أنّ الزّمن الحديث رغم ما يعيشه الفرد فيه من اغتراب، إلاّ أنّ هذا الزّمن (هذا الفرد) استطاع أن يفرض فرديّته، وتمكّنه من خلق معارفه، وحاجياته دون سند خارجي (الآلهة) ، هذا السّند الّذي لم يكن لإنسان (بطل) الملاحم غيره. إنّ إنسان العالم الحديث سعى ويسعى دائما إلى فهم الكون وطرح الأسئلة والتّمرّد على البديهيّات، بينما يخضع الإنسان الإغريقي لبعض الأجوبة الّتي منحته إياها الطبيعة (الآلهة).

وعليه يمكننا أن نستخلص الاختلاف القائم بين الفعل البطولي، في الملحمة وصنوه في الرّواية إنّ الفعل البطوليّ في الرّواية، يرسم بطلا يصارع هوة شاسعة بين عالمه الدّاخلي، والعالم الخارجيّ من أجل تحقيق إنجازات لم يحلم بها بطل الملحمة الذي تضفي عوامل خارجية، صفة البطولة على فعله، بينما يمارس هو الانصياع، والقناعة والتّسليم بكلّ ما تقرّره الآلهة ، في صمت يرفضه بطل الرّواية٢٦.

- ينتصر لوكاش لحظة حديثه عن مجتمع الرّواية، ومجتمع الملحمة إلى هذا الأخير، ولكن النّقد يتسلّل إلى ما انتصر لـه لوكاش من خلال ما يمكن أن يسمى (الثّبـات المطلق) و(الاختـزال) وتتجلّى صفة الثّبات المطلق في عالم « يتوالد فيه الآباء العارفون والأبناء الصامتون »٢٧، ويُمثّل الآباء العارفون الآلهة، أمّا الأبناء الصّامتون فيمثّلون البطل (الأبطال)، لأنّ ذلك يؤدّي إلى تحوّل الأمر إلى بداهـة، حيث يسود الصّمت في ظلّ غياب الأسئلة، وامتثال دائم وأبديّ، وعن صفة الثّبات المطلق تنتج صفة الاختزال، بحيث يُختَزلُ مجتمع كامل في وجه أساس، لا يختلف أبدا، لأنّه مجتمع لا يعترف بفرديّـة الفرد، المعبِّر دوما ووجوبـا عن روح الجماعـة، ونستفسر هنا عن الصّورة الّتي يحضر فيهـا الإبداع في مثل هذا المجتمع، أين يتحقّق الإنسان (الابن الأخرس) الّذي ينصاع وراء كلية ممتدّة وثبات وأبوّة لا تنتهي؟ .

أمّا مجتمع الرّواية (المجتمع الحديث) ، فيرفض كلّ قيم مجتمع الملحمـة ، لأنّ الإنسان الحديث أراد تحقيق ذاتيّتـه من خلال كسر روتين عاشـه مجتمع الملحمة، فحثّ الخطى سلاحُه التّحرّر والتّنوّع والتّحوّل السّريع. إنّ البطل الرّوائي مغامر، متمرّد لا يقنع بما وصل إليه، ولا ينتظر هبة مادية أو معرفية من أحد، إنّه يختلف تماما عن بطل ملحمي يقنع بالّذي أبدته الآلهة في صمت٢٨.

-الزّمـن في الملحمة ثابت، والثّبات موت، والتّناقض والتّنوّع حياة، تدحض الرّتابة. إنّ زمن الملحمة لا جديد فيه، والمنجَزُ قناعة مقدّسة، تُعلن قداستها الآلهـة، ويسلّم بذلك بطلها دون نقاش ، بينما الزّمـن في الرّواية يتجاوز كونه مسألة تقنية فقط، إنّه قضيّة أخلاقية لها وزنها، إنّ الملحمـة الّتي تُعتبر جسرا يوصل إلى عالم الآلهـة تختلف تماما عن الرّوايـة الّتي تنسج عوالـم بشريّة متناقضـة ومتداخلة، جعلت الرّواية تتعامل مع أزمنة كثيرة، فنجدها تغترف من التّاريخيّ واليوميّ، ومن زمـن الأحلام والكوابيس، ومن الزّمـن النّفسي ، وهـذا ما يُفسّر الأهميّـة الّتي يحوزها

الزّمن في الرّواية إبداعا ونقدا٢٩.

وإلى هذا الحدّ نكون قد حاولنا التّطرّق إلى أهم ما عرض له لوكاش في نظريّته عن الرّواية في طورها الأوّل، لأنّ لوكاش –كما ذكرنا سابقا- طوّر أبحاثه بعد انقطاع دام قرابة عشر سنوات وهي الفترة الفاصلة بين صدور كتابه (التّاريخ والوعي الطّبقي) ١٩٢٣، وكتابه (تقرير حول الرّواية)١٩٣٤، « وممّا لا ريب فيه أنّ حياته وأعماله كانتا على ارتباط وثيق العرى «٣٠، على أنّنا ننفر من محاولة تقسيم حياة لوكاش سياسيا فالتداخل بين مراحل حياته، يكاد يكون أكيدا لأنّ السياسة –في اعتقادنا- مهما أثّرت في نتاج المبدع، فإنّها تظلّ أمرا مرحليّا، لا يجبر من مرّ به أن يقطع الصّلة نهائيا بينه وبين أفكاره ومواقفه حول الإبداع الفلسفيّ والأدبيّ، مع ما بينهما من علائق ووشائج ، قد تقل ولكنّها لا تنعدم.

حاول لوكاش في طوره الثّاني « كتابة نظريّة ماركسية للرواية»٣١، ولكنّ ذلك لم يبعده تماما عن مقولات الفيلسوف الألماني هيجلHegel ، ولم يحقّق قطيعة بينه وأفكارَه السّابقة المتمثّلة أساسا في ضرورة وجود علاقة ما بين الملحمة والرّواية، وترتسم ملامح هذه العلاقة في كون الرّواية امتدادا للملحمة في زمن آخر. أي أنّ الرّواية تُصبح ملحمة برجوازية، تحاول تمثيل العالم بصورة تُقارب تمثيل الجنس الّذي جاءت منه للعالم، وبتعبير آخر تُمثّل الرّواية ملحمة ستظهر في زمن آت، بعد أن هدم المجتمع البرجوازي العلاقة بين الفرد ومجتمعه،وهكذا فإنّ لوكاش يستأنس بفكرة أنّ البطل الرّوائي سيعيش انحلال المجتمع البرجوازي، بكلّ ما يمثّله من اغتراب، وسيشهد انبثاق رواية جديدة تُمثّل ملحمة برجوازية لا تنهار إلاّ لتولد ملحمة اشتراكية في زمن قادم، يضمحل ويتلاشى فيه المجتمع البرجوازي٣٢.

إنّ هناك تطابقا بين التّعريف الّذي يقدّمه هيجل للرواية والتّعريف الّذي اجترحه لوكاش حيث تغدو الرّواية ملحمة برجوازية، اكتسبت أهميتها عندما صُيِّرَت الشّكل الأساس للتعبير عن المجتمع البرجوازي ، يقول عبد الملك مرتاض: « إنّ تعريف هيجل الّذي يقدّم الرّواية على أنّها ملحمة برجوازية حديثة يُجاريه فيه النّاقد المجري جورج لوكاكس (كذا)...»٣٣ ، على أنّ الملاحظة العامّة الّتي ينبغي أن ندرجها هنا هي أنّ لوكاش « ظلّ في كتاباته حول نظريّة الأدب ذلك المفكّر الّذي استلهم ماركس وهيجل»٣٤، حيث استلهم هيجل في طوره الأوّل، ولم يمارس أيّ قطيعة مع أفكار هذا الفيلسوف، وهو يستلهم كارل ماركس Karl Marx في الطور الثّاني من إسهاماته.

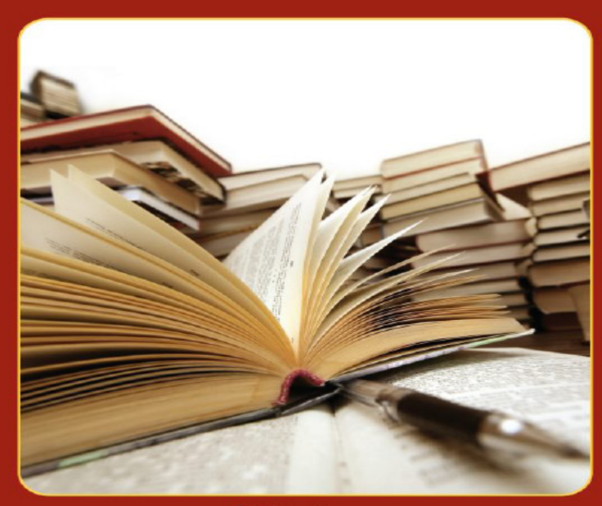
تتأسّس نظريّة لوكاش حول الرّواية في طوره الثّاني « على إحالة متبادلة بين المجتمع البرجوازي والجنس الرّوائي»٣٥، حيث سعى لوكاش إلى توضيح فكرة أنّ التّطوّرات الّتي حدثت في المجتمع البرجوازي، هي الّتي منحت الرّواية خصوصيّة مكّنتها من التّميُّزجنسا أدبيّا نثريّا يُعبّر عن تناقضات ذلك المجتمع، حتّى أنّها أضحت الشّكل النّموذجيّ للتعبير عنه، وعن ما يضطرب فيه من أفكار ترتسم في رأي لوكاش في الكلية الّتي يعني بها أنّ الرّواية ينبغي لها أن تتلافى التّسطح، في تعاملها مع الظّواهر المجتمعيّة، أي أنّ الرّوائي مطالب بضرورة الغوص والبحث في العلائق بين التّاريخ والقوى الاجتماعية الّتي تُزامله وتسير به إلى الخلاص.

وحديث لوكاش عن نظريّة الرّواية هو حديث عن مفهومه للواقعيّة، فالجنس الرّوائي من حيث هو شكل تعبيريّ واقعي، ينبغي له أن ينتصر للتاريخ في تقدُّمه، وللقوى الاجتماعية الّتي تساهم في هذا التّقدّم، والمعادلة الّتي يروم لوكاش بلوغها من وراء كلّ هذا، هي ضرورة إيجاد التّوافق بين الواقعية الّتي ترى الخلاص في المجتمع الّذي سيعقب المجتمع البرجوازي، والجنس الرّوائي مطالب بصياغة التاريخ من خلال صياغة مصائر البشر، الّذين يعكسون هذا التّاريخ ويسيرون به من طور إلى طور آخر. إنّ على الرّوائي أن يتجاوز الظّواهر الطافية على السّطح، ولن يتأتّى له ذلك إلاّ إذا دقّق البحث في الحركة المجتمعيّة، العميقة عن طريق «الإمساك بعمليّة الصّراع الطّبقي واستشراف الآفاق الّتي يذهب إليها «٣٦، إنّ عليه استشراف آفاق مجتمع سيعقب المجتمع البرجوازي.

يهتمّ لوكاش بالتاريخ من باب أنّ الرّواية تساهم في صُنعه، كما ساهم هو في تَشَكُّلها وتطوّرها، ويصبُّ هذا الأمر في فكرة المعرفة الرّوائية٣٧، الّتي لا تنال مصداقيتها إلاّ إذا تفاعلت مع التّاريخ ومع ما يضطرم خلاله من صراع مجتمعيّ، يُتيح للروائي استشراف زمن قادم، يتنبأ لوكاش فيه «بأنّ الرّواية ستحقق طفرة ملحميّة جديدة على غرار الطّفرة الملحميّة القديمة... حيث ستُعبِّرُ الرّواية عن طموح مجموع الفئات الاجتماعية «٣٨. ويؤسِّسُ كلّ هذا لما يسمّيه لوكاش الأدب الملحمي الكبير الّذي يتجاوز انهزامية المجتمع البرجوازي، وتناقضاته، إلى زمن تتبنّى فيه الطّبقات الاجتماعيّة قيمها المقبولة،







وإن كان تحققُّها الكلي يشي بنسبيّة ما.

يحفل لوكاش كثيرا بالبطل الملحمي، لأنّ قيمه قيم مجتمع لم يهجره الإله ،ويحفل أيضا بالبطل الرّوائي في العالم الحديث (عالم الإثم الكامل)، ما لم يكن انهزاميا، ولأجل ذلك « لم يكن غريبا أن لا يرحّب لوكاش بالفرد المنعزل، وبالعالم الدّاخليّ للإنسان، وبمصائر الأبطال المهزومين»٣٩. إنّ لوكاش يُثني دائما على بطل يفهم التّاريخ، ويُبحر معه موفّقا بين عالمه الدّاخليّ والعالم الخارجي حتّى وإن كان هذا الأخير مثخنا بالتّناقضات، فذلك وحده الكفيل بالوصول به إلى عالم يُشاكل وإن نسبيا زمن طفولة الإنسانيّة (عالم الملحمة).

وإذا نظرنا إلى إسهامات لوكاش عامّة، فإنّنا نُشير إلى أنّ المدخل إلى نقد لوكاش يكمن في استحالة وجود مجتمع بلا طبقات، مجتمع يتأسّس الفرد فيه ناطقا باسم الجماعة، ومحقِّقا لأمانيها على شاكلة ما كان سائدا في الملحمة، ولعلّ هذا ما دفع لوكاش في طوره الأوّل إلى جعل الرّواية محاولة فاشلة لتمثّل الملحمة، ثمّ عودته في طوره الثّاني مبشّرا بملحمة جديدة ستظهر على أنقاض المجتمع البرجوازي، المضمحل فاسحا المجال لحلم الواقعيّة الاشتراكية٤٠.

ونختم حديثنا عن لوكاش بالإشارة إلى أنّه يستخرج من خلال تحليلاته ، ثلاثة نماذج يعدّها أساسيّة للرواية، ويضيف إليها نموذجا رابعا في طور التّكوُّن. يستشعر لوكاش حمل هذا النموذج الرابع لآفاق التّغيير، وتمثّله روايات تولستوي Tolstoy، وبشكل أكبر روايات دستويفسكي Dostoevski، وتتجلّى النماذج الأخرى في: (رواية المثالية المجرّدة)، وهي رواية يحمل بطلها قيما أصيلة، لا يستطيع تحقيقها في الواقع، رغم محاولته ذلك، فيضطر إمّا إلى التّسليم بالفشل، والتّنازل عن قيمه، وإمّا إلى ممارسة العزلة والانكفاء، ويُمثّلها (دون كيشوت) لـ: سرفانتيس، والنموذج الثّاني هو (رواية رومانسيّة الأوهام، أو رواية رومانسية انجلاء الوهم) يكتفي بطل هذا النموذج بخلق حياة داخليّة تغنيه عن عالم مثقل بالتّناقضات، وتعكس ضعفا واضحا تجاه الواقع الخارجي، ويمثّل لوكاش لهذا النّموذج برواية: (التربية العاطفية) لفلوبير Flaubert. بينما يتراوح النّموذج الثّالث (الرّواية التّعليمية، أو رواية التربية) بين هذا وذاك، أي أنّها محاولة للتركيب بين النموذج الأوّل والثّاني، حيث يحاول بطل رواية التربية التّوفيق بين قيمه الأصيلة وتناقضات الواقع، إنّه حلّ وسط، وتمثّل هذا النّموذج رواية (ويلهيلم ميستر) لغوته Goethe٤١، «وهذا ليس من قبيل الصدفة طبعا، فالحلّ الوسط يوجد مجسّدا في هذه الرّواية بصورة واعية»٤٢، وجليّة.

على أنّ كلّ الّذي قيل في نقد لوكاش لا يُنقص من قيمته ، وقيمة إسهاماته ، فمعه انطلق التّأسيس لنظريّة الرّواية، حيث لا يصحّ الحديث عن هذه النّظريّة إلاّ إذا عُرِّج على آرائه، كما أنّه صاحب ثقافة واسعة، وغنيّة يتحاور في فضائها الفلسفي، والتّاريخي، والاجتماعي... .

إحـــالات:

١ الدّراسات في هذا الباب كثيرة، نُحيل على كتاب مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، رقم: ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت-، ط؟، ١٩٩٨، الّذي خصّص صاحبه المقالة الأولى للحديث عن نشأة الرّواية وتطوّرها، وعن علائقها بالأجناس الأدبية، والمجتمع والتّاريخ...، ص ١١ وما بعدها.

٢ نذكر تمثيلا: الدراسات الّتي ترجمها وقدّم لها خيري دومة وهي موسومة بـ: القصة، الرّواية ،المؤلّف (دراسات في نظريّة الأنواع الأدبية المعاصرة)، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.





٣ ينظر: السعافين (إبراهيم) ، تحوّلات السّرد (دراسات في الرّواية العربيّة)، دار الشروق للنشر والتّوزيع، ط ١، ١٩٩٦ ، ص ٧ و ٨.

٤ درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط ٢ ، ٢٠٠٢ ، ص ٥.

٥ يقصد أحيانا بالنّظريّة مجموعة من النّظريات، ونقصد هنا ذلك ، حيث سنتطرّق إلى نظريّة الرّواية عند لوكاش ، ثمّ عند الأعلام الّذين ذُكروا آنفا (في المتن).

٦ ينظر: لختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ترجمة: ماهر الكيالي ويوسف شويري، مراجعة وتقديم: أسعد رزق، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط ١، ١٩٨٢، ص ٨١.

٧ هالبرين (جون) ، نظريّة الرّواية (مقالات جديدة)، ترجمة: محي الدّين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي –سوريا-، ط؟، ١٩٨١، ص ٥١٥.

٨ ينظر: درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربية، ص ٠٩.

٩ ينظر: لحميداني (حميد) ، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠، ص ٦١.

١٠ درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص ٠٩.

١١ ينظر : هالبرين (جون) ، نظرية الرّواية، ص ٥١٥، ويراجع : جورج لختهايم، جورج لوكاش، ص ٢١ و٢٢.

١٢يراجع: فاليت (برنار) ، الرّواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، ترجمة : عبدالحميد بورايو، دار الحكمة –الجزائر-، ط؟، ٢٠٠٠، ص ١٠.

١٣ لختهايم (جورج)، جورج لوكاش، ص ٣٤.

١٤ لوكاش (جورج)، الرّواية ، ترجمة : مرزاق بقطاش، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، ط؟،؟،ص ٠٧.وكذلك: لوكاش (جورج) ، الرّواية كملحمة برجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطّليعة –بروت-، ط ١، ١٩٧٩، ص ٠٩.

١٥درّاج (فيصل) ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص ١٣.

١٦باختين (ميخائيل)، الخطاب الرّوائي، ترجمة : حميد لحميداني، دار الفكر للدراسات والنشر ،ط١٩٨٧،١، ص ١١ (مقدّمة المترجم).

ويراجع: زيرافا (ميشيل) ، الرّواية والأسطورة، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتّوزيع –سوريا-، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢١.

١٧ ساري (محمّد)، البحث عن النّقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة والنّشر و التّوزيع، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٥.

١٨ينظر : الشمالي (نضال) ، الرّواية والتّاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع،-الأردن-، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١١٢. ويراجع: زيرافا (ميشيل) ، الرّواية والأسطورة، ص ٢٣.

١٩ ينظر : درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربية، ص ١٣.

٢٠ زيرافا(ميشيل) ، الرّواية والأسطورة، ص ٢١.

٢١بينيت (توني) ،سوسيولوجيا الأنواع (عرض نقدي)، ضمن كتاب : القصّة الرّواية المؤلف، لمجموعة من المؤلّفين، (مذكور إحالة رقم:٢)، ص ١٧٤.

٢٢لوكاش (جورج) ، الرّواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص ٥٠. ويراجع: إبراهيم (عبدالله) ، السّرديّة العربية الحديثة، المركز الثّقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٦٤.

٢٣ ينظر : درّاج (فيصل) ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص ص ٢٢/١٦.

٢٤ ينظر باختين (ميخائيل) ، الخطاب الرّوائي، ترجمة: لحميداني (حميد) ، ص ١٠ (مقدّمة المترجم).

٢٥ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٦ ينظر درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربية، ص ٢٤.

٢٧ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

٢٨ نفسه ، ص ٢٥.

٢٩نفسه: ص ٢٥ و ٢٦. ويراجع حول مسألة الزّمن في الرّواية تمثيلا: القصراوي (مها حسن) ، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر ، ط ١، ٢٠٠٤،ص ص ٦٠/٣٦.

٣٠لختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ص ٦. وينظر كذلك: ص ص ١٤/٩.

٣١ درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص ٢٦.

٣٢ المرجع نفسه، ص ص ٢٧/٢٥.

٣٣ مرتاض (عبد الملك) ، في نظريّة الرّواية ، ص ٢٨. يراجع





كذلك: علقم (أحمد صبحة) ، تداخل الأجناس الأدبيّة في الرّواية العربية (الرّواية الدّرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٦. و: باختين (ميخائيل) ، الخطاب الرّوائي، ص ١٠.

٣٤لختهايم (جورج)، جورج لوكاش، ص ٦ . وللمزيد يراجع: لحميداني (حميد)، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص ٦٣، ويراجع أيضا: العربي ساردي (عبد القادر) ، حدود القراءة في الخطاب السردي لرواية(المرأة والوردة) مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة وهران، ٢٠٠٥/٢٠٠٦، ص ٨٩.

٣٥درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص ٢٨.

٣٦المرجع نفسه، ص ٣٠. وللمزيد يراجع : ساري (محمد) ، البحث عن النّقد الأدبي الجديد، ص ص ٣٩/٢٥.

٣٧ ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٨ لحميداني (حميد) ، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، ص ٦٥.

٣٩ درّاج (فيصل) ، نظريّة الرّواية والرّواية العربية، ص ٣٣.

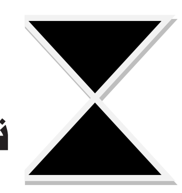
٤٠ ينظر : السّعافين (إبراهيم) ، تحوُّلات السّرد، ص ٨ و٩. يراجع: درّاج (فيصل) ، المرجع السّابق، ص ٣٤ و ٣٥.

٤١ ينظر كل من: -باختين (ميخائيل) ، الخطاب الروائي،ص ١٣ و ١٤ (مقدّمة المترجم).

- ساري (محمد)، البحث عن النّقد الأدبي الجديـد، ص ص ٢٥/٢١.

٤٢ لوكاش (جورج)، الرّواية، ترجمة : مرزاق بقطاش، ص ٢٣.





الباحث المغربي د. مصطفى شميعة :
تداول اللغة العربية يتسم بالكثير من التراجعات الخطيرة ..





حاورته: أ/ فاطمة نصير*

لكل قضية حُماتها ، هم أولئك الذين أعلنوا الولاء الكلي لها ، ثم ترجموه في مشاريع منجزة وأخرى تنتظر الانجاز، من بين أهم القضايا الراهنة والمصيرية ، قضية التعريب ، التي تنبعث من عمق الأزمة ..أزمة مسخ الهوية العربية ، أزمة تغييب العروبة ، أزمة طمسها وتذويبها في بوتقة هويات غربية أجنبية ، عن اللغة العربية كرمز وهوية ، كان لي حوار ثري مع الدكتور مصطفى شميعة الأستاذ المحاضر في قسم اللغة العربية وآدابها التابع لكلية الآداب"ظهر المهراز " بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بمدينة فاس بالمغرب الشقيق ، الدكتور مصطفى شميعة منخرط في هيئات وجمعيات للدفاع عن اللغة العربية والذود عن حماها فهو رئيس جمعية لسان العرب بالمغرب ونائب الكاتب العام للجمعية المغربية لحماية اللغة العربية فرع فاس / المغرب ، كما له مشاركات في مؤتمرات وندوات خاصة باللغة العربية وقضاياها وآفاقها.

- بداية دكتور مصطفى ..بما أنك أستاذ محاضر في قسم اللغة والأدب العربي ، كيف ترى وتقوم تداول اللغة العربية في الأوساط الطلابية؟

لا يخفى أن تداول اللغة العربية بالأوساط الطلابية هو تداول يتسم بالكثير من المفارقات والتراجعات الخطيرة التي تمس اللسان العربي التداولي ومن خلاله تتراجع الانتساب إلى الهوية والتاريخ والوجود الحضاري للشعب العربي.

إذ أن كل تغيير في اللسان هو تغيير في الوجود والكيان. وجود في الزمان والمكان، وأي انسلاخ عن اللسان فهو انسلاخ عن الأصل الهوياتي لهذا أرى أن جنوح الطلاب إلى التعبير بلغة غير لغتهم هو جنوح نحو الانسلاخ عن جذورهم التربوية والثقافية ولهذا أقول لا بد من التعبير باللغة العربية بين الأوساط الطلابية من أجل التمسك القوي بالهوية حفاظا على الذات ومكتسباتها.

- هل استخدامنا للغة ثانية وثالثة يتنافى مع ولائنا ومحبتنا للغة العربية بصفتها أحد أبرز معالم هويتنا ؟

أبدا لا يعقل أن يكون استخدامنا للغة ثانية أو ثالثة هو تنكر للغتنا الأصل، فلغتنا أصلية هي لغة هويتنا ولا يمكن أن نتنكر لها، لأن التنكر لها أو التخلي عنها هو تخلي عن هوية وجذور. أرى أن التوظيف العلمي للغات الآخر هو توظيف يخدم اللغة العربية ويقوي مكانتها لأن بذلك نستطيع أن ننفتح على العلوم الأخرى ونستفيد من إنجازاتها التي لولا انفتاحنا على اللغات الأجنبية لبقيت هذه العلوم محتكرة فقط على صعيد الرقعة الجغرافية التي اكتشفت بها. إن تعلم اللغات الأجنبية يفيد اللغة العربية من عدة جوانب فمن حيث كونها أداة لمعرفة المستجدات العلمية التي تطرأ على الميادين العلمية المختلفة فهي أيضا أداة للتواصل مع الشعوب الأخرى والتي بموجبها نتمكن من التعريف بثقافتنا وبلغتنا حتى يتمكن هذا الآخر للاطلاع على أسرار وكنوز لغتنا. إن التجارب السابقة للتثاقف العربي بين العرب والأجناس الأخرى أبانت عن معطى تاريخي مهم من حيث الانفتاح العلمي على العلوم اليونانية والسريانية وقد أفادت هذه العمليات الثقافية عن

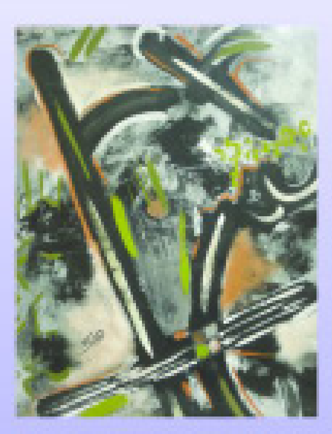


الدكتور مصطفى شميعة
تاريخ الازدياد 1964/03/02 بفاس المغرب
العنوان الإلكتروني mostafa.chamia@hotmail.fr



الإدارة التربوية المغربية وحكامة التدبير

اقتراحات عملية لتثبيت حكامة جيدة بالمدرسة المغربية





الدكتور
مصطفى شميعة

الدكتور
موسى الشامي

اللغة العربية وسؤال الهوية

لغتي....هويتي

وجود هاجس ثقافي يحكم العقل العربي والقاضي بضرورة الانفتاح على العلوم الأخرى للاستفادة من كل ما هو علمي خارجي، وقد استفاد العرب حقا من اليونان عندما انفتحوا على اللغة اليونانية، والقول بالانغلاق يجافي هذه الحقيقة التاريخية والمعرفية.

ـ برأيك .. ما هي الأمور التي تدفع الجيل الجديد للابتعاد عن استخدام اللفظ الأجنبي والإحجام عن توظيف اللفظ العربي ؟

الجيل الجديد من الشباب العربي خاضع للأسف للاستلاب اللغوي كنتيجة حتمية لابتعاده عن جذوره وهويته اللغوية، بحيث يظن عن غير وعي أن التحدث باللغة الفرنسية أو الانجليزية هو علامة على تحضره وتمدنه، في حين لا يدرك عن غير وعي أيضا أنه وبهذا السلوك يعبر عن انبهاره السلبي بالحضارة الأخرى التي أنتجتها الشعوب الأخرى بعيدا عن أي هاجس عربي مشترك بل إن هذه الحضارات التي أسسها الغرب تتوهم وجود تصادم حضاري بينها وبين الحضارة المشرقية في حين يرى المشرق أن الأمر لا يعدو أن يكون حوارا وليس تصادما.

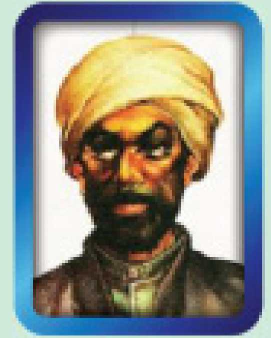
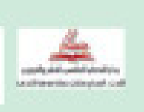
لكن للأسف لا يدرك الشباب العربي النيات المبيتة لهذا الغرب وللغته معتقدا أن التكلم بلغته هو عربون تحرره من ثقل العربية. إذن هناك استلاب فكري وخضوع للهيمنة النفسية التي يمارسها الغرب على أبنائنا وطلابنا وبالتالي فعلى الطلبة أن يفطنوا لهذا الغزو الحضاري ويقاوموه طبعا بالتشبث بلغتهم وبهويتهم. وبكيانهم التاريخي والثقافي وبانفتاحية أكثر على اللغات الأجنبية لتوظيفها لا للتباهي بنطقها عند أبواب الجامعات أو بالمقاهي بل للتعبير بها عن القضايا الفلسفية والقانونية التي تشغل بالهم.

ـ هل اللغة العربية تضيق أحيانا ببعض المعاني وتعجز عن ترجمة مشاعر معينة؟

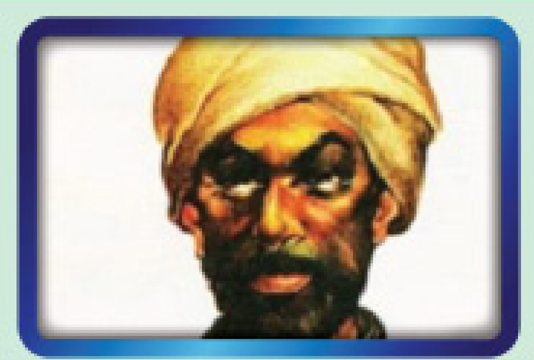
اللغة العربية لا تضيق أبدا بمعانيها وقديما قال الجاحظ المعاني موجودة في الطريق وإن الشأن عند المتكلم أن يعرف المتكلم إخراج هذه المعاني من حيّزها المعدوم إلى حيزها المعلوم، وهذه نظرية في التواصل اجتهد الكثير من منظري اللسانيات الحديثة للوصول إليها لكن الفكر اللغوي العربي القديم وصل إليها وأقرها ضمن متانيه العلمية، إن عملية إخراج المهنى من الوجود العدمي هي عملية ذهنية










بالأساس فكلما فكر الإنسان واجتهد نشاطه الذهني استطاع أن يبتكر آليات تعبيرية جديدة تتسع لها البنية اللغوية وتستوعبها حتما ما دام العقل هو الذي ينحت اللغة ويبتكر لها مفرداتها الجديدة. لهذا لا يمكن للغة أن تضيق ببعض معانيها ولا يمكنها أن تعجز عن ترجمة مشاعر متكلميها فاللغة كبنية لا يمكنها أن تعجز وإنما الذي يعجز هو العقل الإنساني.

ـ الأستاذ الذي ينتمي لقسم اللغة العربية اليوم هل يجتهد في توظيف اللغة العربية داخل حجرة الدرس أم أن الغلبة تكون للألفاظ العامية ؟

الأستاذ الذي يتخلى عن عربيته في الفصل الدراسي يتخلى عن نصف منهجيته التدريسيىة، لأن تدريس العربية لا يكون إلا بالعربية بحكم ما تحمله من أبعاد تعليمية وعلمية، وهنا أتساءل ماذا يمكن أن يستفيد طلبة العلم إذا كانت لغة التدريس هي الدارجة

هل الدارجة لغة علم ؟ ومتى كانت كذلك؟ هل تحمل ما تحمله العربية الفصحى من دلالات وإيحاءات؟

أكيد أن الدعوة التي يروج لها الآن أعداء العربية بضرورة اعتماد الدارجة لغة للتدريس هي دعوة مبطنة وملغومة ويراد منها، إقصاء اللغة العربية من المجال التربوي والعلمي، لكن على المعلم في الفصل أن يستوعب هذا المنزلق الخطير الذي يراد للمعلم أن يقع فيه عن غير وعي منه، وذلك بالتأكيد على الحضور الفاعل للغة العربية كأداة للتدريس .

ـ أترى أن مشكلة اللغة العربية مكر الأعداء وهجر الأبناء ؟ أم ما مشكلتها بالتحديد ؟

مشكلة اللغة العربية هي عدم قدرة أبنائها على جعلها لغة العالم الحضاري الراهن، وهي بإمكانها أن تكون رائدة التواصل العالمي لو أن أبناءها العلماء أعطوها ما تستحقه من العناية العلمية الدقيقة، لهذا نقول إن اللغة العربية هي لغة علمية بما تحمله من بنيات تركيبية ومعجمية متكيفة ومنسجمة مع وسائل العلوم الأخرى بحكم أن اللغة لا تتطور إلا بتطور هذه العلوم، وبذلك تكون اللغة العربية في معترك الحدث العلمي و مستجداته، لكن للأسف فهجر أبنائها هو ما يجعلها تتراجع إلى الصفوف الخلفية، علاوة على مكر الأعداء الذين يريدونها دائما في تلك الصفوف.

ـ كيف تقوم تلك الصورة النمطية الهزلية التي ترسم دوما لمعلم اللغة العربية في الأعمال السينمائية وفي كثير من النصوص السردية ؟

للأسف الشديد باتت صورة معلم اللغة العربية اليوم من الصور الكاريكاتورية التي تثير امتعاض الكثير من الغيورين على اللغة العربية وأصبح معلم اللغات الأجنبية رمزا للتحضر والتمدن. وهذا راجع للتدني العام الذي تعيشه أسرة اللغة العربية بما في ذلك المعلم والمدرسة والمقرر ووو.. وكلها تنبئ عن تراجع خطير بات يهدد الوجود الرمزي للغة العربية علما أن من يساهم في تكريس هذه النمطية المملة هي وسائل الإعلام التي لا تريد الخير للغة العربية، وتريد أن تتسيد في مجتمع يرفضها ويعتبرها رمز الاستعمار، لكن للأسف ما زالت الكثير من وسائل الإعلام تمضي في اتجاه تبخيس عمل معلم اللغة العربية وهو عمل لن يجد له صدى بين التلاميذ وفي المؤسسات التعليمية بفعل حملات التوعية التي تقوم بها المنظمات والجمعيات لحماية اللغة العربية .

ـ ألنيل من مكانة ورفعة اللغة العربية هو نيل من العروبة التي أحد أبرز مقومات الأمة ؟ أم أن الأمر يتعدى اللغة باعتبارها أداة اتصال وتواصل إنساني فحسب ؟

إن العربية والعروبة مكونان متلازمان والنيل من العربية هو نيل من وجود العروبة بين باقي الأعراق والأجناس الأخرى، والذي يدعو إلى الفصل يريد بشكل غير مباشر النيل من الوجود الذاتي لنوع من البشر اسمه العرب ، وقد نسي أو تناسى أن العرب هم من أقدم الصنف البشري الموجود على سطح البسيطة والذي بنى الحضارة منذ القديم وصنع الأحداث وغير عدة مجريات للتاريخ القديم والوسيط والحديث. ولعل أكبر تغيير عرفه العرب للتاريخ هو الرسالة المحمدية التي اصطفى الله فيها العرق العربي لتكون من صلبهم، فكان الإسلام أكبر حركة مجتمعية يعرفها التاريخ البشري وعنها تولدت دول عدة وانتظمت شعوب وقبائل وتولدت حضارات وعادات وأنماط حياة . لهذا فإن النيل من اللغة العربية هو نيل من العروبة والإسلام وتنكر للتاريخ الأممي والإنساني كافة.

ـ ما التحديات التي تواجهها اللغة العربية ؟ وكيف السبيل لتجاوزها ؟





تواجه اللغة العربية عدة تحديات وصعوبات في جعلها لغة العصر العلمية والثقافية والتداولية. ولعل أولى هذه التحديات تعود إلى الحرب الشاملة التي تشن عليها من قبل أعداء كُثر منهم القاصي والداني، وأخطرهم الأعداء المتربصون بها والذين يحاربونها حربا إيديولوجية شاملة . ويريدونها أن تبقى بعيدة عن العالمية والعلمية وهذا أخطر تحد يواجهها، لهذا فاللغة العربية مطالبة اليوم بالنهوض الشامل للحاق بالركب العلمي والحضاري، بتجديد آلياتها وبنياتها التركيبية وهذا عمل يوجد على عاتق حماتها.

ـ كثيرا ما توسم اللغة العربية بأنها لغة صعبة ، هل مردّ ذلك للدرس النحوي الدقيق أم هناك أسباب أخرى ؟

اللغة العربية كائن حي ينمو ويتطور و يحبل بدلالات ومعاني الحياة وكلما كبرت بنية اللغة العربية ازدادت علمية، واتسع صدرها لاستيعاب مختلف النظريات والمفاهيم والمقولات، بحكم التطور الذي يطرأ على الحياة الثقافية في مختلف الأمصار والبلدان والمراحل التاريخية. لهذا لا نستغرب أن تحمل اللغة العربية نوعا من المقولات التي يصعب استيعابها لأول مرة وهذا راجع لطبيعة المقولة ذاتها لا للبنية التعبيرية للغة استمرت في أداء وظيفتها العلمية منذ ردح من الزمن ليس بالقصير، استطاعت فيه أن تركب مغالق كثرة من الفكر الإنساني واستطاعت أيضا أن تترجم عن لغات أخرى يونانية في سياق حدث ثقافي تاريخي كبير هو البناء المفاهيمي للفلسفة العربية الإسلامية، فكانت اللغة العربية حقا تعكس المستوى العلمي اللائق بفعل هذا الحدث.

ـ ونحن في مطلع الألفية الثالثة ، هل ترون بأن مجامع اللغة العربية تؤدي دورها المنوط بها ؟

ونحن في الألفية الثالثة لا أعتقد أن المجامع اللغوية لا تقوم بدورها المنوط بها فعلا بحكم التباعد المعرفي والثقافي واللغوي بين الدول العربية وبحكم السياسات اللغوية المتبعة بهذه البلدان والتي تتأثر اللغة كثيراً تأثرا كبيرا يؤدي إلى تصدع إمكانية التنسيق بين ذوي الاختصاص في البلدان العربية، وحتى لو كانت هذه المبادرات موجودة فهي لا تتعدى الجهود الفردية المحدودة التي تتفق على مصطلح أو مصطلحين لكنها تتفرق في تحديد الاصطلاحات العلمية المهمة ولا تتفق على توحيدها على الأقل للطلاب بالجامعات والتلاميذ بالمدارس، فتحصل الشروخ المعرفية بين الأقطار العربية وتتعمق، وكلما ازدادت ازداد التباعد المعرفي بين الشعوب العربية ونتج عنه أكيد تباعد على المستوى الوجداني والقومي وهذا ما تسعى إليه الامبريالية العالمية التي لا تريد خيرا لهذه الأمة العربية لأنها تدرك أن قوتها تكمن في وحدتها وأن وحدتها كامنة في وحدة لغتها وأن أول خطوة نحو توحيد اللغة هي توحيد الرؤية والمنهج للمجامع اللغة العربية وهذا بالطبع سيكون انتصارا تاريخيا للذات ضد التخلف اللغوي الذي نعيشه.

ـ كنظرة استشرافية كيف ترون مستقبل اللغة العربية في ظل مناخات العولمة ؟

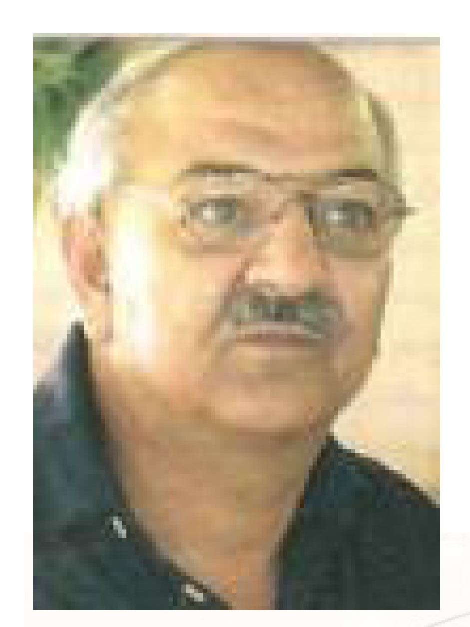
نعم.. لا يمكنني أن أقول إلا أننا في وضع لغوي عسير وصعب بسبب كل ما ذكرناه من قبل، ولهذا السبب تبدو نظرتنا لمستقبل اللغة العربية تتسم بنوع من التشاؤم الملفوف في رداء التفاؤل، والذي يدفعنا لذلك طبعا هو ثقتنا في الجهود التي تبذلها فئة العلماء في هذا الميدان وكذلك جهود المنظمات والجمعيات التي حملت على عاتقها الدفاع عن اللغة العربية وحمايتها وكل هذه الجهود طبعا تبشر بالخير وتنبئ عن مستقبل باسم للغة العربية لكن مع ذلك تبقى جهود التنسيق بين الدول العربية مهمة للغاية لأنها الطريق الوحيد الذي سيؤدي إلى النهوض الشامل بلغتنا رمز وجودنا .

---

* ـ باحثة أكاديمية وأستاذة بقسم اللغة والأدب العربي ـ كلية الآداب واللغات ـ
جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة / الجزائر.





انه البرد ..

عصام القدسي
العراق

قلت لهم لم اكن اقصد ولكنه البرد ..البرد دفعني للقيام بما قمت به ،فلم يصدقوني.. وما فعلته هو ما يفعله الاخرون بظرف اكثر استرخاء واوقات اقل قسوة ورغم ذلك لم اسمع يوما ان احدا تعرض للضرب والاضطهاد والسجن بسبب فعلة كهذه. واذا كنت اعتبرها الفعلة الاكثر خطأ فلسوء تقدير مني ليس الا ،اذ لم احتط للمسألة جيدا وذلك يعود لغفلة تنتابني في اوقات معينة ولكن ما اعرفه ايضا ان العقاب يكون على قدر الذنب وان ما نالني اكبر مما يجب ، بكثير..

كان يوما شتائيا باردا وكانت الظلمة قد بدأت تهبط للتو والغيوم الداكنة ترقب بالافق وكنت اقف على رصيف ساحة واسعة ارضها مفروشة بالعشب الاخضر وتزدحم عليها الاشجار وارفة الاغصان تتوسطها مصابيح عملاقة تنبعث منها اضواء صفر ولم اكن مهتما كثيرا بما حولي خاصة انني كنت تلك الساعة مجرد عابر سبيل القتني المصادفة في ذلك المكان وكان كل ما اسعى اليه ايقاف عربة تقلني الى بيتي الذي يقع في الطرف الآخر من المدينة .. واحسست بمثانتي تمتلئ وجاهدت على ان احتمل ولكن الطبيعة كانت تناديني وتلح علي بالنداء فلم اجد بدا من أن الوذ بشجرة وأقف في وضع الانحناء وحانت. مني التفاتة فرأيت على بعد امتار ذلك التمثال البرونزي يرتفع في الهواء على قاعدة رخامية عالية لـ «فارس البلدة » كما كتب تحته ببزته الحربية يلوح بيده فوق حصانه الذي بدا واجما وهو يحمله ،كان يطالعني من الاعلى وقد القت عليه الاضواء الصفر تعابير غريبة رأيته يتطلع الي بعينين طافحتين بالوعيد جفلت ، لحظة اكتشفت وجوده ، والظلمة تتكثف شيئا فشيئا وارعدت الغيوم فشعرت بنظرته يرتسم عليها الخوف كما لو احس بصاعقة تنزل عليه من السماء ثم رأيتهم ، شياطين الظلام يطلعون بغتة من بين الاشجار بوجوههم الكالحة . اقترب احدهم مني ، تفرس بوجهي ثم راح يهزني من كتفي ودفعني بعيدا عنه ساخرا:

- ستدعي انك لاتعرف اين تقف .

وقال آخر وهو يلطمني على وجهي :

- او انك رجل لايؤخذ بتصرفه.

- أي انك معتوه..

أما كبيرهم وهو ماتدل عليه نبرة صوته فقد قال يخاطب الثلاثة :
ـ ولم لايكون مدفوعا من قبل جهة معادية ـ؟
وسكت ثم اكمل بلهجة قاطعة :
ـ على اية حال ليس هناك ما يعفوه من العقاب .
انهالوا علي ضربا وانا استغيث :
ـ قلت لكم انه البرد ..البرد حاصرني و..
كانت الظلمة والاضواء الصفر يتداخلان بظلالهما من حولي . وبدأت قطرات المطر تنزل ولم اشعر بالدقائق وهي تمر سريعة وانا تحت مطارق القبضات ثم سقطت تحت الاقدام الغليظة تتوالى، تسحق رأسي قرب قاعدة التمثال كان دمي يسيل ساخنا على الارض ليختلط بحبات المطر فتنحدر عن وجهي مشكلة بركة داكنة .. في غرفة التحقيق استرجعت صورة الدم وهي تطرق الارض قطرة فقطرة وتكبر في مخيلتي وتكبر حتى تخيلتها تغرق الغرفة . وتحسست الكدمات في وجهي وتلمست اذني كان ثمة دم تخثر في صيوانها قلت لنفسي لافائدة من المحاولة لذا لن أأخذ الامر بجدية .. سألني المحقق وهو يحاول ان يبدو مهذبا :
ـ ماسمك ..؟
قلت متظاهرا بالصمم :
ـ انه البرد ..
واعاد علي السؤال اكثر من مرة وانا اجيبه بنفس الجواب عندها أشار بيده الى احدهم فسار بي عبر دهاليز حلزونية معتمة ثم دلف بي الى غرفة تفوح منها رائحة العفن ليضعني امام وجوه مقنعة بالصفيح والآت عجيبة لم ار شبيها لها من قبل ليعود بي في الآخر وانا بحالة يرثى لها .
ـ اقول لك ماسمك ـ؟
قلت له بنبرة لاتخلو من السخرية: انه البرد .. البرد.
فاعادوني الى تلك الغرفة العفنة.. وهكذا دواليك . والعجيب في الامر انني رغم وهن جسدي فقد اكتشفت انني في كل مرة ازداد قوة وعنادا حتى يئسوا مني ولم يطل بي الحال اذ اقتدت عبر سلالم ترتكس الى الاسفل وادخلت بما يشبه جرة سوداء مدفونة تحت الارض..ودارت المدينة حول نفسها ودار الزمان دورته ايضا ولكن عكس دورتها الرتيبة القاتلة وسقط التمثال وتهدم الجدار الاسود الذي كان يقف بمواجهتي او كنت اقف بمواجهته لسنين لم اكن احصيها .وها انا اتنسم هواء الحرية من جديد..
حين اصبحت طليقا ،اول ما تبادر الى ذهني ان ازور المكان الذي حصل فيه ما حصل ذلك المساء المشؤوم ، فمضيت كان التمثال محطما والمصابيح العملاقة التي كانت تحيط به مهشمة كعيون مفقوءة لحيوانات منقرضة ولم ار اثرا لبركة الدم الذي سال مني تلك الليلة ولكني وجدت مكانها شجرة خضراء بطول قامتي،،اخذت فيما بعد اتردد عليها واستظل بظلها وانا اردد :
ـ هذه شجرتي .. فمن دمي طلعت ومنه ارتوت ومدت جذورها في الارض لتستطيل وتزهر ..وغدا سأجني ثمرها.



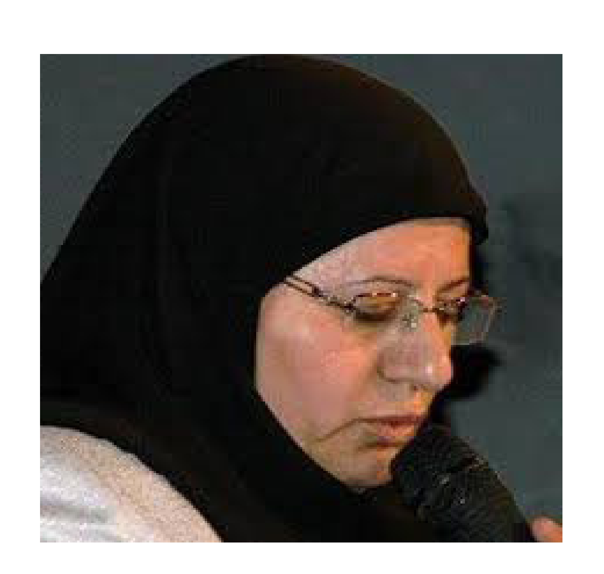
مسودة النهر

نور سليمان أحمد
مصر

كل مواسمها
لا تثمر تينا
والمطر المعصوب العين
يراودها ماجنت به
نخلات ضفائرها لا تثمر تمرا
وأنا ما بين استيقاظي والنوم ..
أعاتبها
تطرق باب الغرفة
لا أفتح
تدخل من بين مساعين
وتمد ذراعا
فتكحل عيني
أنعس
فأراها لا تعصر خمرا
فأقص على الحلم ضفائرها
تتباكى
تنذرني
(لا تقصص رؤياك على أحد)
تصبح نهرا
واذكرني
إن جئت إلى الشط



لترتوي أيتها الأرض



نعيمة السماك
البحرين

في ذلك المساء الأنيق كانت في كامل زينتها، تزهو في حلة خضراء قشيبة، فالليلة هي ليلة العمر، الليلة اختيار لكل العمر، الليلة تتذكر ليلتها قبل نحو عقدين ونيف.
في هذا المساء هي عروس أخرى، أيعني زفاف ابنتها أنها كبرت حقا! لم تشعر يوما أنها كبرت فما زالت شابة بقلب شاب لا ينضب.
على صوت الموسيقى الصاخبة جدا تمايلت الأجساد طربا، ألوان وألوان تزيد الكلمات والموسيقى من نشوتها.
هنا تجمّع من حولها الأهل والأحباب، هنا التقت بمن لم تلتقه منذ زمن هنا رفيقات الدراسة، وزميلات العمل هنا الأخوات والأهل. في حشد نسائيّ كبير جئن من أجلها ولأجلها ليشاركنها فرحتها.
جاءت ليلة الزفاف كموعد يشهق بين حزنين، تشقّ لنفسها طريقًا ومكانًا وموعدًا، والشباب الطافح بالحياة يريد أن يزهو.
فلندع الألم جانبًا هذه الليلة فلننساه لبرهة، في هذا المساء البهيج لا مكان للأحزان والكروب. الولد اليافع الذي خرج من محبسه توا والأم الوالهة التّواقة للفرح تجهّز له حفلا عامرًا.

تود أن تبعد شبح الحزن، شبح الفقد والغياب ألم معاناتها من فراقه الطويل والقسري، هذا المساء ستنسى كلّ ليالي الأرق التي تجرّعتها. أتراهُ حزنها الخاص؟ كم أمّ حالها مثل حالها، حزنها على فراق ابنها حزنٍ وطنٍ بأكمله.
لا أحدَ يعرف كيف تجور الأوطان على أبنائها المحبّين المخلصين؟ ولا كيف تفتك بهم فتكا فاحشًا مقيتًا كريهًا لا يمتّ إلى الإنسانية بصلة. كيف تفسّر دمّ طفل يراق هدرًا فقط ليسقي عطش الأرض، أ لكل هذا الدم تعطش الأرض! نعم تعطش الأرض وتثورمن أجل الحرية، من أجل العزة والكرامة. ذهبوا وانفطرت قلوبنا إثر رحيلهم المفجع القسري! واسينا أرواحنا لأنهم شهداء لم يموتوا بل أحياء عند ربهم يرزقون. هموا قرابين الوطن. يرن في أذني صوتها المتهتك الممزوج بالبكاء والألم والحسرة وجسده الممزق مسجى على المغتسل (رب تقبل منا هذا القربان). ذاك هو وداعها الأخير له، لن تراه بعد اليوم إلا طيفا يراود أحلامها.
شباب لم تتفتح عيونهم بعد! لم ترتو منهم قلوب آبائهم وأمهاتهم، لم يسعفهم الوقت ليكبروا ويحققوا أحلامهم. وصبية آخرون قابعون في ظلمات الزنازن، ورجالٌ لم يحتملوا الألم الذي فاق حدّ كلّ احتمال





فاختاروا الشهادة فالموت أكثر رأفة ورحمة بهم من قلوب أولئك المعذبين الذين فقدوا إنسانيتهم.
عزيزا وغاليا جدا هذا المساء، يأتي الفرح ممعنًا في حلتة الجميلة يناديكم أما آن لكم أن تنسوا جراحاتكم وترتفعوا فوقها، أما آن لكم أن تنظفوها من الداخل، أما آن لكم أن تسامحوا وتغفروا، أما آن لكم أن تنتشوا قليلا وتسكبوا هنا فرحا جميلا أعلى وأغلى من كل أحزانكم وجراحكم الماضية والحاضرة والآتية أيضا؟ ليلة العرس هي الفرح العارم الذي حاول أن يشقّ لنفسه زمانًا ومكانًا.
أنا أيضا كنت في كامل زينتي، اتخذت لنفسي مكانا قصيًّا في ركن الصالة الجميلة، فيما كانت الموسيقى الصاخبة تجأر، جاءت من بعيد أمرأة حنطية فارعة الطول سلّمت علي بالاسم، نظرتُ إليها مليًا أبحرت في عينيها السوداوين أبحث عن الاسم والزمان والمكان الذي تبخّرا لحظتها.
- اهلا بك: من؟
- من ؟ ألم تعرفيني؟
عفاف زميلتك في الجامعة. آخ لهذه الذاكرة الهرمة كنت كمن وجد ضالته. جلست عفاف جنبي، وجعلنا نتبادل أطراف الحديث وكان محركنا وهاجسنا هو كيف تغيّرت أدوار أبطال الأمس عندما كنا آنذاك شبابا يافعين كنا ننظر بإعجاب الى قاماتهم الفارعة، فما بالهم اليوم تقزموا وانكمشت قاماتهم فجأة! بينما كانت تأسرنا فيما مضى من العمر.
- : هل تذكرين محمدا ؟ نعم محمد أتذكره جيدا كان إنسانا رائعا قدّم تضحيات كبيرة للوطن، ضحّى وتغرّب عن الوطن ما يربو على عقدين ونيف، ثم عاد إليه فقط منذ بضع سنوات.
يا حسرتي عليه انكسر الإطار وتشوّهت صورته الجميلة، وأدمتني شظايا الزّجاج المكسور. لا لا لم يعد جميلا كما كنا نراه بالأمس البعيد، لم يعد لطيفًا كما كنا نحبّه، خسر أغلب محبيه ومعجبيه سوى عدد قليل من المجاملين.
** عفاف آنذاك كنت شابة يافعة وكان محمد فارس القول والفعل. أتذكرين كيف كنا نتحلّق حوله بقلوب مفتوحة وعيون فاغره. كلما جاء لزيارتنا زيارة خاطفة شرّعنا له أبواب قلوبنا وفرشنا له الورود. مالذي حوّل جماله قبحاً؟
- محمد لم يعد يعني لي شيئاً، ولم أعد أراه في صور البطولة الملتبسة، ليس محمدا فقط بل علي، وأحمد، وخالد كلهم باعوا الضمائر، أغرتهم وأغوتهم العطايا! أكاد لا أصدق! ألم يكن هؤلاء الذين يدافعون عنهم الآن بإستماتة هم أعداء الدّاء. علي الرجل الستيني الذي كان فخرًا لنا جميعا كيف يمكن أن... ؟؟؟؟
لعلك يا صديقتي عفاف أكثر منهم نضجًا ووعيًا ونقاءً لم تلوثك العطايا، ولم تغرّك الكلمات الجوفاء الرنانة، ولم تلونك المرايا. اختيارات الناس محكهم واختبارهم في آن، لايمكنهم خداع الناس كل الوقت ولاتمثيل أدوار البطولة في كل المواقف. الحقيقة تبزغ كالشّمس دائما وينكشف الزيف. بعض الناس مستعدة دائما لتغير جلودها بحسب الموقف وبما يتوافق مع المصلحة الخاصة.
كيف لمن شربنا على يديه المباديء الرائدة العالية ومن فرشنا له قصرا في القلب، ومن كنا ندافع عنه باستماتة كيف يمكن له أن يخوننا الآن في وقت أحوج ما نكون إليه.
-: لا ،،،لا يا عفاف لم يخونونا بل خانوا أنفسهم ومباديهم.
يعلو صوت المكريفون قطع علينا استرسالنا الشائق في الحديث.
(المعاريس بيدشون يالله المتحجبات تحجبوا).
فقعتها ضحكة: أي متحجبات ؟؟ واينهن؟ على جميع النسوة الحاضرات في الفرح الآن المبرزات لمفاتنهن أن يضعن الشالات والخمارات ويسترن كل ما هو مكشوف من أجسادهن. سيدخل ولد يافع مرتبك الخطوات يتأبط عروسه وسط هذا الحشد الهائل من النساء، هل له أن يسترق النظر الى شعور كل أولئك النسوة المسرحة بعناية، أو يسترق النظر الى الأذرع العارية والصدور المكشوفة! عليه فقط أن يهندم نفسه للصورة ليسجل اللحظة التاريخية في حياته.
دخل العريسان الصغيران، يمشيان الهوينا يتجهان صوب المسرح الجميل خُفّفت الموسيقى وعُزفت الموسيقى الخاصة بهذه اللحظات.
وما أن استقرا على المسرح، وأصبحا في مواجهة الجمهور تماما حتى أُعلن عن افتتاح (البوفيه) ودُعي الحضور لتناول وجبة العشاء، توقف الغناء الصاخب قليلاً، وعلى صوت الموسيقى الهادئة وجد المدعوون فرصة لتبادل أطراف الحديث





مع أصدقائهم خلال تناول وجبة العشاء .
كانت حفلة جميلة استمتعت بحضورها، ووعدتُ فيها صديقة الدراسة بأن نتبادل الزيارات لاحقا. بقيت الذكريات والكلمات والأحاديث التي تبادلناها عالقة في ثنايا الروح، ووقعها مسجلاً على صفحات الفستان الذي ارتديته لليلة البارحة.
ظلّ معازيم الحفل يروون لأصدقائهم طوال اليوم التالي عن وقائع حفل الزفاف الجميل لعلهم كانوا سيستمرون في سرد حكايا ليلة الزفاف لأيام عديدة لولا أن حدثًا أكبر فاق تصورهم وخيالهم حال بينهم وبين استمرار السّرد. كأني بليلة الفرح زائرة غريبة طردت سريعا ليعود الحزن يجللنا مجددا.
الفرح الذي استعدت له طويلا، كان هو آخر مباهج الدنيا الفانية ، أحبت أن ترى فيه الأحباب وهي في أجمل صورة .
وصلني الخبر المفجع على رسالة (واتس اب) على هاتفي النقال ذهبت الى بارئها من كانت البارحة تزهو بفرح غير عادي، من استقبلتكم بملابسها الخضراء كملابس الملائكة. كذبتُ الخبر وأجريتُ اتصالات عديدة، قولوا شيئا آخر، لا تقولوا زهره توفت. (أم العروس توفت) صدقت وأيقنت أن الواقع أغرب من الخيال.
فقط البارحة كانت تتمايل طربا على صوت الموسيقى، البارحة استقبلت المهنئين، أغدقت عليهم ابتساماتها العذبة .
هل لاحظ أحدكم عليها البارحة علامات الموت او دلائله. هل اجتمعتم من أجل تهنئتها أم من أجل توديعها الوداع الأخير!!!
في مجلس العزاء التقيت ذات الوجوه التي كانت البارحة في كامل هندامها وزينتها وهي في كامل حزنها ودهشتها وألمها لهذا الفراق المؤلم. أرأيتم عزاء يسبق التهنئة. مسحت دمعة شهقت ولسان قلبي يردد كفى قسوة أيها الوطن، ولترتوي أيتها الأرض!








جواب المقبرة

سعيد بودبوز
مغرب

استلقت المدينة على ظهر الليل، وكأنها جزيرة من الضوء في بحر الظلمات. أمواج الوحشة تقضم أطرافها ذات النور الهامشي المتخاذل. اجتمعت عقارب الساعة على رقم "الواحدة" ليلا، وألقى بي الأرق إلى خارج الفراش، ثم إلى خارج البيت، وأخيرا إلى خارج العمران، حيث وجدت نفسي بجوار الوادي الذي بدا سيلا من نقيق الضفادع. تصورت أن الأرق ما هو إلا غريزة مبهمة تطردني إلى خارج الليل بقدر ما تبعدني عن النوم. لم أنتبه للطريق، حتى وجدت نفسي جالسا على نفس الصخرة التي تعودت الجلوس عليها كلما رغبت في الاستراحة من ضجيج المدينة. كانت الصخرة تشكل حدا فاصلا بين ضوء المدينة ونور الطبيعة أثناء الليل. ورغم إشرافها على ذلك الوادي القذر الذي تنبعث من مائه رائحة كريهة، إلا أنني كنت أجد سكينة خاصة على تلك الصخرة تحديدا، و أثناء الليل كنت أشعر هناك بطاقة هائلة، تدفعني للخروج من اليقظة نفسها إلى حيث لا أنا ولا أحد يدري .. خيل إلي أن أهل المدينة قد غاصوا الآن في النوم، ولم يبق على وجه اليقظة غيري، لكني فجأة رأيت ظلا يطوي ضوء القمر نحوي. لولا تتبعي لتفاصيل الظل ما شعرت بصاحبه، وهو يقود ميمنة الليل نحوي، حتى وقف أمامي بلحية بيضاء تناقض شعر رأسه الأسود الكثيف والمنسدل بحيث يتجاوز مستوى الكتفين نحو الأسفل. بدا لي في حوالي الستين من عمره. لم يلبث أن كسر حاجز الصمت والمفاجأة، إذ سألني: هل تعرف ماذا يعني جلوسك الآن هنا؟

كان يتحدث وهو يفتش ثنايا الليل حول المكان بعينيه المتقدتين وكأنه ظن بأنني كنت برفقة أخرين. أجبته بالنفي، وقلت بأن كل ما أعرفه هو أنني لم أستطع النوم. فقال لي: أنت لست هنا صدفة، بل ضرورة.. !

استغربت كلامه، وسألته: من أنت؟. رد علي وهو يبتسم في شيء من التهكم: لمَ لا أكون كلَّ ما لا تعرفه عن نفسك؟.

ازداد استغرابي، وأجبته بأنني لم أفهم شيئا من كلامه، ثم قال لي: يمكنك أن تعتبرني شبحا للضرورة التي جاءت بك...أم تراك جئتَ لترفض التسلية أيضا بعد أن رفضك النوم؟

قال ذلك ثم أطلق ضحكة لم تقنعني بأنه كان يمزح. بعد أن جال بنظراته المخيفة حول المكان، ونظر إلى القمر الذي بدأ يرتجل إنارة أفضل كنتيجة لاقترابه من منتصف السماء، ثم قال لي: من الطبيعي أن تقلق، إن لم يكن بسبب ما لا تفهمه في كلامي، فستقلق بسبب الصراع القائم بين مصابيح المدينة ونجوم السماء، فلا تنس أنك في صلب هذا الصراع.. !

تساءلت مع نفسي: ترى، أيكون هذا المخلوق شيطانا أم نبيا أم دجالا... أم ماذا؟

قبل أن أقول شيئا، ضحك وأشار بسبابته عاليا، ثم التفت إلى الوراء، وكأنه أحس بشيء يقترب...ثم قال لي: إنني أبذل مجهودا جبارا كي لا أبدو مخيفا !

قلت له بأنني لم أشعر بأي مجهود في هذا الاتجاه، لكن كل إيماءاته وكلماته ونظراته مخيفة. فقال لي: كل ما تستطيع أن تؤكده لنفسك، هو الشعور بالخوف، أما أن أكون أنا مصدره تحديدا، فهذه مسألة فيها نظر. إنه لمن الصعب عليك أن تدرك بأن جلوسك الآن في هذا المكان هو الذي فرض علينا هذا الواقع بكل ما تراه من تفاصيل !.





ضقت ذرعا بألغازه، وأكدت له مرة أخرى بأنني لم أفهم حرفا واحدا، فقال: هل تعلم أن هذا المكان الذي تجلس فيه كان عبارة عن مقبرة قديمة جدا..؟ !

عند ذلك لمحت الجدية، وقد تكثفت وتركزت في عينيه الناريتين، وهممت بالوقوف، لكن لم أرد أن أظهر له الرعب الذي تملكني...غغمت بكلمات متعثر بعضها في بعض، ولكن قبل أن أكمل، ولم أبدأ شيئا ذا فائدة لأكمله أصلا، قال لي: في الواقع، أنت الآن تجلس على قبر.. !.

قلت له: كيف؟ أعني، قبر من برأيك؟ !

فقال: إنه قبرك أنت !!

اقشعر بدني، وأحسست بأن شعري توقف رعبا من نبرات صوته البغيضة وألغازه المحيرة. استعذت بالله من الشيطان الرجيم، وفجأة خطر ببالي أن أقول له، اغرب عن وجهي عليك اللعنة..لكن كظمت الرعب والغيظ معا. وبينما كنت أفكر في كونه ربما يقصد أنه سيقتلني حالا، كسر أفق توقعي من جديد وقال: لقد كان آخر قبر تم حفره في هذه المقبرة، وعلى ذلك، فهو يقع في أقصاها، أو يمكنك أن تقول بلغتي التي لا تفهمها: "إنه القبر الذي يقع في الحدود الفاصلة بين المقبرة والمدينة !".

هممت أن أقول له "بلغتك؟...وهل لك لغة خاصة؟"...لكن بدا لي أن ذلك لا يجدي، ولا معنى له...

ثم قررت أن أسأله "هل تسخر مني؟" لكنه أجابني قبل أن أتحدث !

- إن الحقيقة ثقيلة يا بني..ثقيلة جدا، إذا لم يكن قلبك مثل ظهر الحمار، فلن تحتملها، ومن الأفضل أن تعتبرني أسخر منك..

قال هذا ثم استدار ليذهب، وعند ذلك تحول خوفي إلى فضول جارف..وقبل أن أسأله، التفت إلي وقال: نعم...الآن تمكن الخوف من اكتشاف هويته الحقيقية.. إن جلوسك هنا، في هذه اللحظة بالذات، يعني أنك تسأل بلغتي، وها أنا أجيبك بلغتك...

قلت له: أنت أغرب إنسان ناطق صادفته في حياتي...

توقف من جديد، وكأنه وجد غرابة ما في كلامي، ثم قال لي: في حياتك فقط؟ !

وبذلك عاد يلقي بظلال ألغازه على ذهني من جديد، وخيل إلي أنه يعرفني أكثر مما أعرف نفسي، فقلت له: هل تعرفني؟

فرد علي حالا دون تفكير: طبعا.

ثم قلت له: من أنا برأيك؟

فقال: أنت سؤال طرحته المدينة على المقبرة... !



الإبحار في زرقة علي نويّر

علوان السلمان

إن التجربة الشعرية تعني إدراكا حسيا وعاطفيا لمجمل الحياة..كونها تعبيرا زمنيا لتحقيق خلود الأشياء عبر فكر يحدد الصور التي تعني (التأويل الذهني للموضوعات الحسية)كما يقول هيغل والمواقف والمشاعر والانطباعات........

وتجربة الشاعر علي نوير عبر مجموعته الشعرية (هل أبدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي ؟) الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب في العراق / ٢٠٠٥ وبسبعين صفحة من الحجم المتوسط.. فرش على سطورها خمس عشرة قصيدة استمدت غناها من خصوصيتها وإنسانيتها وقدرتها على إيصال واقعيتها ومعاناتها بصوت عميق عمق المفردة التي يستخدمها..كونه يصور حركة الأشياء بجوهرها من خلال رؤية واضحة مع تفهم لجوانب معمقة في الحياة..ففي قصائده يعالج عبر رؤيته الشعرية ما يحيطه من واقع باستخدام الصورة التي تشكل عنصر بناء عضوي كونها (مجموعة ثقافية وعاطفية معقدة في برهة من الزمن) كما يقول ازرا باوند..فهو ينتمي إلى زمان ومكان شعري منغمس على ضفاف البحر تظلله سعفات النخيل الذي يسور الوطن الممتد امتداد الأفق..وتمتع بصره حركة السفن وهي حاملة بشائر


علي نويّر

الخير..وتشاركه أصوات النوارس المحلقة في فضاءات الروح غناءه..لذا كانت شاعريته لها تكوينها وخصائصها وانبثاقها الفني الثر الممتلئ بحس شاعري ..

وضع الفرشاة إلى جانبه
ترك اللوحة ثانية
فكر :-
هل أبدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي
البحر ، السفن ، الأشرعة ، البحارة ،
طير النورس والأشجار ص/ ٢٧

لقد انعكست البيئة بكل مكوناتها على مجمل شعر الشاعر ولم تنحصر في الجزئيات..بل في مجمل مضامينه ورؤاه .. فانعدمت عنده الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع .. فتميزت قصائده بتركيبية الصور..فالصورة الواحدة تجر إلى استطالات من الصور.. كون الطاقة الشعرية عنده تتفجر لتستدعي عدة صور وأحداث..لذا كانت شعريته تمتلك حيويتها وتدلل على ثقافة معرفية أخذت حيزها في ذهن الشاعر..إذ أن قصائده تعتمد على استجلاء التجربة وتجاوز حدوده.. كونها مبنية على موقف يحاول تحطيم معالم الأشياء وإعادة بنائها والانتقال بها إلى مستوى إبداعي .. لذا كانت تتفجر بمعطياتها الإيحائية من خلال الانفعال اللحظوي لتدفع بالأفكار والمواقف التي تزيد من توقد روح متلقيها وتحرك خزانته الفكرية..

فالشعر(يجب أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق لا عن طريق الفردية .. ينبغي أن يقرع القارئ بحيث يحس كأن هذا الشعر يعبر عن أفكاره هو نفسه وفي أعلى حالاتها) كمايقول جون كيتس .

فالشاعر استطاع من خلال ذاتيته إيجاز التفاعل الديناميكي بين الذات والموضوع..كونه يمتلك طاقة وقدرة تقنية..فكان رساما حاول الإفادة من الحرف والكلمة فخرج عن المألوف برفضه الهندسة التقليدية لمعمار القصيدة محاولا بعثرتها للتعبير عن قلق الإنسان فخلق قيمة فنية للكلمة من خلال حروفها ومن ثم بناء قصيدة هندسية تقتل الألفة وتعمق المعنى في ذاكرة المتلقي باعتماده الهارموني الهندسي ومزق الانسجام التقليدي في شكل كتابة القصيدة..

أحلام لا تعرف معنى .. للنيران
مال قليلا للحبل
لي
ق
ط
ع
ه / ص٦٧

وهنا ينثر الشاعر لفظة (يقطعه) ليخلق مناخ القطع بالفعل فيحقق إيحائية تتساوق مع المعنى العام للكلمة..أو ينثر البيت الواحد من اليسار إلى اليمين ويوزعه بشكل هندسي (مثلث) كي يمنحه دلالة فنية ومضمونية فيضعنا أمام قيمة تشكيلية تتحقق في بناء شكل القصيدة ..

كان
المطر
الناعم
يسقط
يسقط
ينقر
أغشية القلب بصوت مكتوم
والعشب الممتد
ثقيلا يستلقي للآن على جلدي
وأنا ملتف
بخيوط
نداءاتي
الأولى ص/ ١٦

فالشاعر يبحث في داخل الأشياء والتناقضات مبتعدا عن الفوتوغرافية والتقليدية كي يحقق الانقلاب الحياتي عبر الكلمة التي تبث ضوؤها مخترقة الحواجز..محطمة طوق الرتابة..مفجرة بركة الجمود باعتماد الصدق الفني في التناول والتعبير ووضوح الرؤية كون الشعر(عملية انقلابية يقوم بها وينفذها إنسان غاضب) كما يقول نزار قباني ..

وإزاء هذا التوزيع والتنقل بين المقطع والمقطع مع تقطيع الكلمة ونثر البيت الشعري يقف الشاعر كي يلفت النظر ويجعل من متلقيه كثير التساؤل عن هذا القناع الذي نسجه عبر اللغة واللفظة وتشكيلات القصيدة..كونها تمتلك

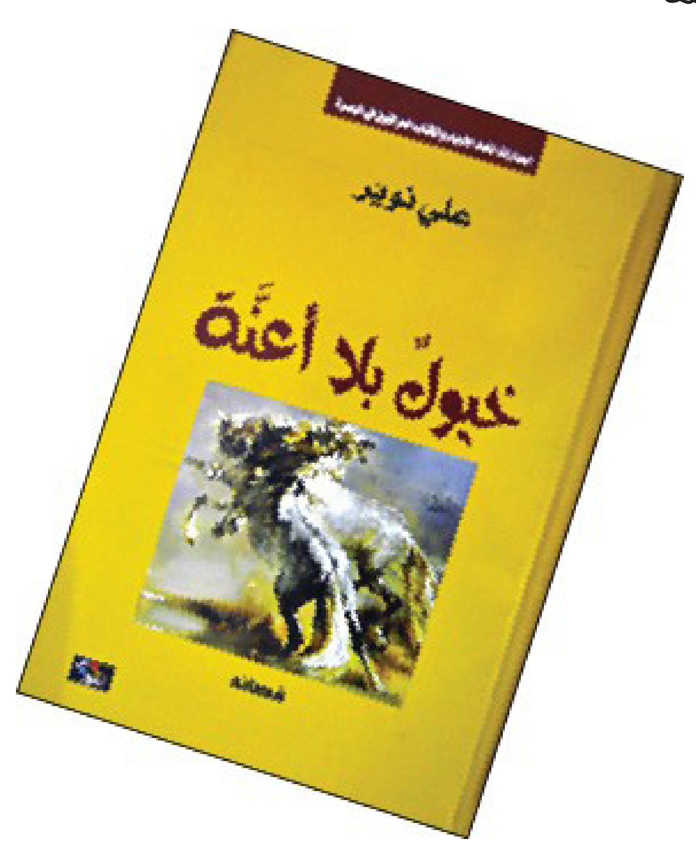
كلاما عميقا عن طريق التآلف بين الكلمات وانسجامها والصورة المألوفة واعتمادها على الصوت الداخلي..
لقد رسخت صور الشاعر ورموزه حضورها بكل مافيها من دفق عبر لغة مطواعة خضعت لمشيئته الشعرية حتى في كلماته التي شكلت أبياتا ضمن قصائده ..

أشياء المرسم ..
تزحف
تقفز
تصعد
تهبط
ترسم دائرة / ص٣٥

وفيها يشعر القارئ أن استئثار المفردة أصبح ضوءه يضفي ابتداعا على القصيدة.. فتداخلت المواقف مع بعضها ضمن جدلية الحياة لتعزز موقفه وتكشف عن تجربة ودلالة..حتى انه في بعض قصائده التي تحمل في طياتها بعضا من القص تمتاز بكونها ذات بعد عمودي تخلت بكل كيانها عن الزمن الأفقي ..

من بين شجيرات الآس
ارتفعت السنة النيران
فزعت .. وافترقت
مخلوقات النهر
انكسرت أعواد البردي
اشتجرت اسماك
وارتفعت أصوات
من بين الحراس / ص٦٣

فالشعر عنده عالم متحد متوغل في العصر كاشف عن طبيعته بامتلاك الشاعر أدواته الشعرية بوعي وصدق تاريخي مستمد من واقع يعبر عنه بحرية وفنية كما في (يقظة علوان بعد فوات الأوان)..التي تكشف عن مرحلة تاريخية انحصرت في تجفيف الاهوار وحرق البردي والأعشاب .. لذا فالقصيدة عند الشاعر تلد لتخدم ذاتها التي من خلالها تخترق الآفاق للآخر بتلقائية عبر التفاعل واعي مع الأحداث والانفعال بها كونه يمتلك بعدا إنسانيا وقضية إنسانية من خلال استعمال الألفاظ التي تحتضن جزالتها والتي يحولها الشاعر من محليتها واستعمالها اليومي إلى لفظة فاعلة تمتلك استاتيكيتها كي تسهم في المعمار الفني للقصيدة كانجاز حضاري.. لذا امتلكت فعلها المؤثر بتوغلها داخل أسوار المجهول بقدرته على التجاوز واستبطان القيم الجمالية التي تحقق المتعة والمنفعة المعرفية من خلال الخلق والابداع في صيغة ديناميكية



مؤثرة حققت لذتها لذاتها والآخر فتجاوزت الانغلاق وأدت وظيفتها الاجتماعية الظرفية بنفسها القصير وإيقاعها المتقن..وغنائيتها الداخلية..حاملة هاجسها وتوترها كي تواجه الإحباط النفسي ..

نذرت وجهي مرة للريح
علامة وراية بيضاء
فانتصبت راياتكم
وانتشرت في مدني
وكان مابيني ..
وبين الماء خطوتان
صرخت في وجوهكم
هربت من وجوهكم
هربت من وجودكم
عبرتكم
وفوق كل ربوة عبارة تقول :_
جائزة لمن يرى المملوك / ص٣

فالقصيدة عنده تضعنا في مناخ إيقاعي ورمزي فيها تتركب الصور ببناء عضوي متماسك ..انحصرت داخل دائرة مقفلة من الذاكرة التسجيلية التي أعطتنا صور حية

للانا الشاعرة التي تشكل بطولة القصيدة والمحور الذي تدور حوله معبرة عن ذات مأزومة وهذه الأزمة تبدأ مع مستهل القصيدة (نذرت ـ انتصبت ـ صرخت..) وكل هذه الأفعال تدل على الحسرة والتشنج والانفعال وتمتاز بتوترها الذي يساعد الشاعر على الهروب من حالته المثقلة بالخوف.. فهي تربط وحدات المقطع ربطا جدليا .. إذ العلاقة بين(النذر والانتصاب والصراخ) تمتلك نموا عضويا متداخلا تكشف عن بداية الموقف والمبدأ وتنتهي بالاغتراب .. (فهي تبدأ بنذرت وتنتهي بهاجرت) ..

وهكذا تنمو القصيدة بتكويناتها نموا فكريا داخل بنيتها الفنية وداخل صبوات الإنسان الثوري..فالهجرة في نهاية القصيدة فعل ايجابي ..

هاجرت في وجوهكم
فلم اجد غير بيوت خشب
قد شادها النسيان /ص٥

كذلك انعكست هذه الحالة في سرعة الإيقاع وقصر الجمل الدالة على حركة التلفت الناتجة عن الخوف والرغبة في الصراخ عبر إيقاع نغمي متزن يدل على الخطى الواثقة وعبر صور شعرية متنامية وتأملية موحية قادرة على رصد حركة الحالة الشعرية بهدوء وثقة عبر أسلوب تسجيلي يلعب فيه الشاعر دور الراوية فيرسم لنا صورة تاريخية حية بتفاصيلها.. غنية بحركة واقعها ..

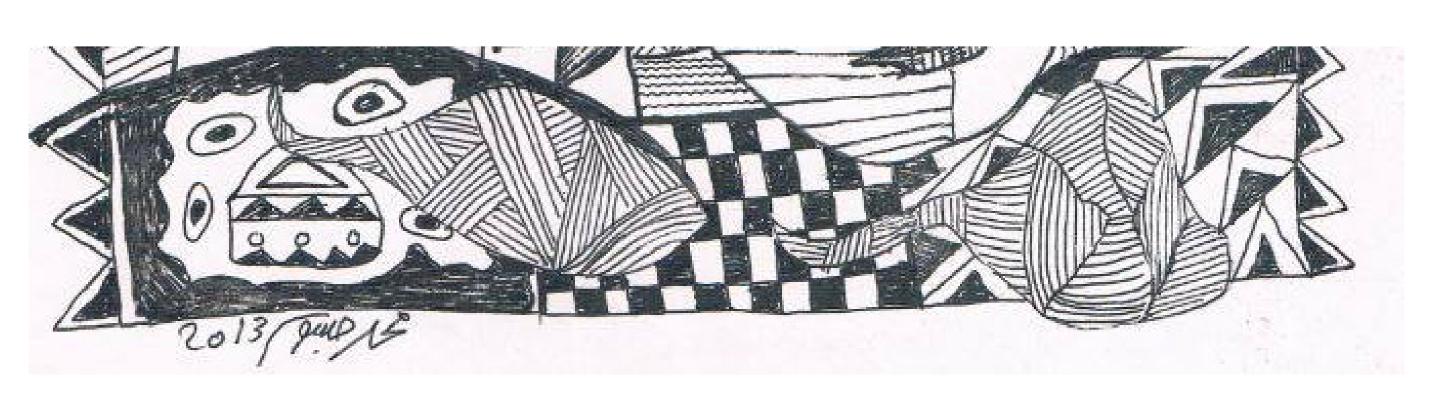
حاولت ان اعبر هذا السور
لم استطع
تخشبت اصابعي
وامتد ظل السور
سرت
وكانت في دمي
تحترق العصور/ ص٤

إن شعر نوير يتولد من إرادة واعية مرتبطة بالإنسان والواقع بخطابية موجهة صوب الذاكرة باستخدام الكلمة الوسيط بينه والزمن والحلم..مانحا ايانا قصيدة تعتمد اللوحة المعمارية المتميزة بأبعادها وخطوطها..فالكلمة الشعرية عنده تتصف بتوترها الداخلي متضمنة دلالات أكثر بعدا من معناها اللفظي .. إذ تحيطها الصور الحسية المملوءة بالقيم الفكرية فتتحطم الفوتوغرافية البصرية في رؤاه بامتلاكه القدرة الفنية في خلق أثره الفني من خلال التزامه بموسيقى المكان والزمان والذات مع تشكيل في الصورة الشعرية والحس السيمي كما في (يقظة علوان بعد فوات الأوان) و (سائق القاطرة) ..

لقد اعتمد الشاعر في مجموعته هذه اختزال الجمل كي يعطينا وقفة التأمل عبر ديناميكية الفعل الشعري .. مع تكرار اللفظ الذي يؤكد ان الحركة لم تزل تحلق بدوران متواصل ..

انهض الآن ؟
لا ..
ليس غير الرياح
وهذا المطر
نقر بطيء على النافذة
نقر
بطيء
بطيء/ ص٤١

وبهذا استطاع الشاعر علي نوير وعبر مجموعته التي تشكل جزءا من تجربته الشعرية التي تحمل بعض همه وهاجسه وصبواته من التوغل في المغامرة الشعرية وتقديم تجربة متبلورة عبر الوحدة العضوية لعمله الإبداعي المبتعد عن المباشرة..النامي في مناخ جمالي غنائي.. فاستبدل عتمة البحر بزرقة روحه الصافية..محققا مقولة غوته(إن قصائدي جميعها قصائد ظرفية .. إنها مستوحاة من الواقع ومؤسسة عليه ومستقرة فيه ..)

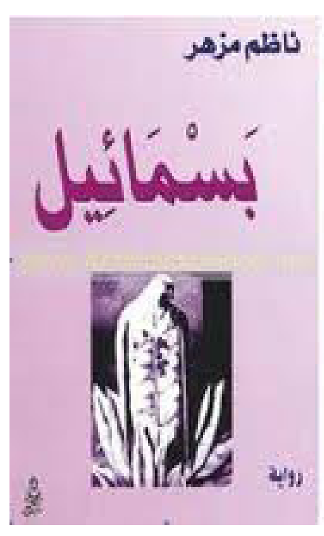




ناظم مزهر في بسمائيل
رواية الخيال الصادم

محمد الغربي عمران
اليمن

رواية صادرة عن دار ينابيع باستوكهلم في السويد ٢٠١٠ للأديب العراقي ناظم مزهر, مترجم ومدرس للغة الانجليزية, له عدة إصدارات قصصية . التقيته مؤخرا في الشارقة وكنت سعيدا بعد مضى عدة سنوات على لقائنا في اليمن . الرواية بدأها الكاتب بحدث هامشي وصغير, يخبرنا السارد(سامي) عن استلامه برقية يدعوه مرسلها للقاء به في محطة للقطارت(الطوارم) جنوب بغداد, تلك المحطة أمست مهجورة من سنوات البرقية تقول "السيد سامي جواد المحترم يرجى حضوركم الفوري الى محطة الطوارم مساء يوم السبت ...لأمر هام. (ي .ع) ٢٨ شباط ١٩٨١ " تاريخ البرقية قديم بينما كان سامي يعيش في عام ٢٠٠٨ لم يكتف المرسل بإرسالها عبر عنوان واحد , فقد وصلت في الوقت نفسه عبر الفاكس وعبر أيميل سامي جواد ثم نسخة رابعة إلى المقهى الذي تعود أن يجلس على ناصيتها لاحتساء الشاي عصر كل يوم. أثاره الموضوع وبعد تردد مضى في الموعد باتجاه المحطة التي تبعد ثلاثة كيلو متر خارج المدينة. بداية الرواية تنبئ بغموض مشوب بخوف يتملك السارد .. أثناء سيرة على بصيص كشاف يدوي يعبر لنا عن فزعة السير في مثل ذلك الوقت وحيدا, ما يدفع المتلقي إلى الشعور بتلك المخاوف أنتابت سامي أثناء سيرة, متسائلا عمن يكون مرسل تلك

البرقية ولماذا أختار ذلك الوقت وتلك المحطة المهجورة. وبتلك البداية أستطاع الكاتب أن يشد انتباه القارئ ويضعه في موقع المتسائل حول ما يدور بل ويشارك السارد في خوفه وهواجسه. طيلة الطريق أنشغل السارد في استعراض ما يصادفه أثناء سيره بين قضبان الحديد وأحراش ومباني متهالكة. يتحدثث السارد إلى نفسه أن القطارات كفت المرور بهذه المحطة منذ سنوات بعيدة ينظر حوله بخوفه ثم يرفع ناظريه " عند نهايات الأفق المتجهمة المكسوة بضوء أحمر كابي يزيد من استيحاشي ومن خلال غلالة المطر راحت تتوامض مدينة المحاويل –جنوب بغداد- البعيدة وهي تنعكس على صفحات الغيوم الخفيضة من خلال مزق الغيوم المتكدسة وكانت النجوم في الأعالي تصارع من أجل إظهار نفسها وهي بلا شك ترتجف بردا هناك على مقربة من سديم المجرات اللا متناهية" بلا شك أن الكاتب نجح في أن يجعل من تلك البرقية محور لروايته وهو يحدثنا عن ماضي أيامه بعد أن خمن أن تكون تلك الأحرف (ي .ع)الموسومة في نهاية البرقية, هي الأحرف الأولى لزميل يوسف عبد الرحيم الذي كان يعمل في نفس المحطة كمسؤول عن غرفة محول الكهرباء وقد نشرت صحف ذلك الوقت خبر وفاته بصعقة كهربائية داخل غرفة المحول الكهربائي عام ١٩٨١ .. ولم يجدوا غير بقايا رماد نتيجة لقوة الصعقة . ظل غارقا في ذكرياته مع زميلة المتوفي وهو يسير موازيا لقضبان الحديد, ساردا عدة أحداث ربطته بذلك الزميل بلغة حزينة مشحونة بالشجن والفقد ناقلا ذلك الإحساس بالحزن إلى المتلقي والشوق إلى ذلك الصديق . مستعرضا ما كان يحدثه به زميله عن حياته أثناء مسامراتهم في المحطة حيث عاش يتيما بعد وفاة أمه وأبيه الذي لم يكن يمثل له شيء لتجهمه الدائم وغلظة تعامله، لينتقل للعيش في بيت عمه وهو الذي كان يعتبر الزعيم عبد الكريم قاسم والده حيث يقول السارد عن يوسف " كان الزعيم عبد الكريم قاسم أبا حقيقيا له قال انه في الستينات عندما كان تلميذا في مدرسة الزعيم الابتدائية يشرب الحليب ويأكل الكعك حتى يشبع" ثم تموت أخت يوسف الوحيدة في ظرف غامض بعد أن شبت النار في جسمها الجميل " ليس له غير فاطمة أخته الصغرى.. الموتى حين تخرج أرواحهم أغلب الظن إنهم يحلمون بالطيران .. عندما ماتت فاطمة قال أن عينيها الجميلتين راحتا تدوران بحثا عن منفذ وعندما وجدت النافذة موصدة أشارت له بفتحها هكذا صعدت روحها إلى السماء" تتراءى للسارد وهو يسير باتجاه المحطة وقد أحتشدت حول الطريق الجماجم والوجوه الممزقة ليعود بالقارئ إلى حكاياته مع زميله يوسف , لتبرز قدرة الكاتب في تقديم شخصيات روايته من خلال وصف دقيق لذلك الزميل الغامض الذي عاش وحيدا دون أسرة لا يفارق المحطة إلا ليذهب إلى بغداد لاستلام مرتبه ثم يعود. يوسف كان كثير الشرود وصموت لا يخالط من حوله , لا يحبذ معاشرة الناس. لتشاع بين زملائه بأنه رجل ممسوس خاصة بعد أن حدثت حادثة انفجار كبير في ليلة ماطرة بمحطة التحويل الكهربائي بالمحطة. زاد انعزاله عمن حوله ثم أصيب بمرض سرطان الدم الذي يسمى بين العامة (داء الإشاعة) ولم يعرف من حوله أن ذلك الانفجار لم يكن إلا نزول كائنات سماوية حول المحطة.. وأمسى ذلك الحدث سرا لم يفصح عنه إلا لزميلة سامي الذ ظل يلح عليه بأسئلة كثيرة بعد أن لاحظ ذلك التحول في صديقه وزميله" أخشى أنك لن تصدقني, لكن دعني أرتب الأمر لأني لو بحت لك به دفعة واحدة فلن تفهم ما سأقول ولن تصدق أيضا وانه بالنسبة لي أن تصدقني فقد تكتمت على سر يخصني... " الخ ليكشف سر ذلك الانفجار عن هبوط كائنات سماوية في ليلة شديدة المطر لا يشبهون أي كائن في شي وقد أدى هبوطهم إلى اصطدام أحدهم بأسلاك الضغط العالي ما أدى إلى توهج ملأ الفضاء لتتسع دائرة الضوء إلى مسافات شاسعة. وأن أحد تلك الكائنات قد أصيب بفقدان طاقته ليغادر زملاءه بعد محاولات مساعدته على التحليق والعودة بدونه . لتنشأ علاقة صداقة بين يوسف وذلك الكائن السماوي , الأمر الذي جعله يعتني به ويقدم له الكثير من الطاقة على مدى شهرين حتى أستعاد طاقته ليقرر العودة والتحليق بين الكواكب وعبر الأزمنة. يسرد سامي تلك العلاقة التي نشأت بين يوسف وبسمائيل

الكائن السماوي الذي سيطر على كل تفكير صديقه وأعتبر بسمائيل منقذه من حياة البؤس التي عاشها منذ طفولته وصباه وحتى ذلك اليوم, إذ اخذ يحكي لسامي معاملة زوجة عمه الحاجة(مراكب) التي كانت تستهدف كرامته واستغلاله في أعمال البيت وجلب ما تريد من السوق. ثم أنها ركزت على ألا يكمل دراسته فأنصرف إلى عمل مع الحكومة موظفا بسيطا ترقى حتى أضحى المسؤول عن تحويل الطاقة الكهربية في تلك المحطة من المحول إلى مواطن الإنتاج وتسيير القطارات. سر له صديقة يوسف عن رغبته في السفر عبر الكون مع بسمائيل.. وأنه قد أعد العدة وأختاره ليساعده على الانطلاق برفقة صديقه الكائن السماوي الذي وافق على تنفيذ رغبته تلك من خلال ضغط عال من الفولتية الكهربية التي ستحوله إلى كائن سماوي. وبالفعل سار سامي على خطوات ما رسمه له يوسف من خلال سحب العتلة ليتدفق التيار إلى صندوق دخل فيه يوسف والكائن السماوي ثم ضغط عدة أزرار ليدور الصندوق بشكل سريع وينطلق نحو الفضاء, كان ذلك قبيل شروق الشمس راسما في الفضاء عمودا من النور, ثم يخرج سامي مرعوبا مما حصل ويبتعد عن ذلك المبنى ليحدث انفجار ولهب رآه من في المدن والقرى القريبة. في ذلك الحدث انتهى السارد سامي من تلك الذكريات وقد أقترب من مبنى المحطة المهجور وسط ظلام دامس.. ليدخل بين أنقاض عدة بشعور من سيلتقي بزميله الذي شارك على إطلاقه قبل أكثر من عشرين سنة وجد نفسه يرفع صوته في رجاء: يوسف.. يوسف. ثم يصمت ليعاود نداءه يوسف .. يوسف. وفجأة يرى ضوءا لا يشبه أي ضوء.. على شكل لا يماثله شكله يعرف بنفسه للراوي بأنه بسمائيل وقد عاد هو وصديقه يوسف ليصطحباه في حياة ازلية. وقف سامي مرعوبا من هول المفاجأة.. ثم سأله: هل سأهلك؟ فيرد عليه بسمائيل بصوت لا يشبه أي صوت" ما كان هذا ليحدث لو انك لم تطلع على سر وجودنا وترانا رؤية العين لكننا لا نسعى إلى مماتك بل انجيناك من قبض الروح لندخلك ملكوت الحقيقة الخالدة امتنانا لما سعيت به من اجلنا " شعر قلبه باطمئنان عجيب.. ليتقدم ويدخل جوار كتل نورانية في صندوق يشبه ذلك الصندوق الذي أنطلق فيه يوسف قبل أكثر من عشرين عاما, وبمجرد إقفاله رأى كونا آخر وكائنات أخرى وأضواء لا يشبهها أي ضوء وقد أنطلق في الكون بسرعة لا يتخيلها كائن.لم يعد من زمن.. ولم يعد يرى أي شيء من مظاهر المكان الأرضي. وهنا تنتهي هذه الرواية المدهشة في كل شيء, في وصف الكاتب لتلك الكائنات بشكل يوحي بثراء خياله الواسع.. وكذلك وصف حالة يوسف منذ طفولته وصباه وحتى قبل الانطلاق إلى الفضاء . ليشعر القارئ بأنه يرى كل ما يحدث ويستنشق تلك الروائح ويرى تلك الألوان. الروائي قدم عملا متفردا زاوج بين الخيال العلمي والخيال الواقعي بشكل مدهش وبلغة ثرية ومتميزة بصورها المتجددة وبمفرداتها المنتقاة.. مستخدما ثلاثة أنساق من السُراد : سامي السارد الرئيسي ثم يوسف السارد الثاني وأخيرا السارد الثالث من خلال تلك الأحداث التي سردها سامي على لسان يوسف. وظف الكاتب تلك الأحلام ليجسر ذلك الفن الذي أنتهجه بين رواية الخيال العالمي ورواية الخيال الواقعي. يوسف عبد الرحيم قدمه الكاتب منذ البداية كشخصية ملتبسة وغامضة.. شخصية مضطربة وهادئة شخصية جمعت بين المتناقضات وعاشت بها, ليصل بنا عبر تلك الصفات إلى خيار الشخصية بالتخلص من حياته واستبدالها بحياة النور والخلود. ومن خلال رسم تلك الشخصية تبرز ملكات كاتب وروائي بدرجة عالية من الحساسية الخيالية. وتلك الأماني التي كان يحلم بها السارد هي أحلام وأماني القارئ نفسه ككائن يتوق للحرية والعدالة داخل العراق بل وفي الوطن العربي المدهش أن القارئ لا يشعر بأنه أستمر في قراءة أكثر من مائة وسبعين صفحة بحثا عن سر تلك البرقية ومن يكون وراء إرسالها وماذا يريد؟ ليقدم لنا الكاتب تلك الأحداث البعيدة عن اللحظة , حيث سار السارد بالقارئ خلال المسافة بين منزلة والمحطة, ليحكي ذكرياته القديمة وهي بحق رواية مكتملة وشيقة. لنكتشف بأن تلك المسافة مثلت خطواته الأخيرة على الأرض لينطلق نحو حياة الأزلية. تكتيك السرد المتنقل بين الحاضر وذكريات الماضي, تقنية أجاد الكاتب إنجاز هذا العمل من خلالها مستخدما بصيغة الزمن الحاضر في عدة جمل بداية كل فصل, ليعود إلى ماضي أيامه مع زميله يوسف ساردا حكايات وأحداث قديمة.. وهكذا ما أن يعود ليتقدم بالقارئ نحو تسليط الضوء حول مرسل البرقية حتى يحلق بخياله إلى ماضي أيامه مع صديقه وحتى نهاية الرواية ليعيش القارئ حيوات كثيرة تصب في العلاقة الإنسانية الإنسانية ثم بين الإنسان والكائنات السماوية. عنوان العمل بسمائيل.. عنوان يثير التساؤل فهو عنوان محير وإشكالي, مركب من مفردتين بسم مفردة باللغة العربية ائيل مفردة تنتمي إلى لغات الحضارات القديمة . فهي تعني الله.. وبذلك (بسمائيل) اسم نحته الكاتب ويحسب له . تحية لروائي كبير قدم لنا عملا رائعا. ما يجعلنا ننتظر أعملا فارقة بشوق ومحبة.





بقاء للسرد

د. زين عبدالهادي
مصر

كولن هايتور: الأفكار الجديدة الوحيدة التي لا يمكننا التشكيك بها هي أفكارنا نحن.
الرواية هي التاريخ غير الرسمي للعالم، لم يكن يمكنني أبدا أن أتجاهل هذه الحقيقة!
نرزح نحن - علي سبيل المثال - تحت وطأة تاريخ ليس له علاقة بالناس وبالتحولات الاجتماعية والسياسية التي يشهدونها، فلن تقرأ في كتاب التاريخ المدرسي شيئا عن هجرة المصريين للخليج في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، لكنك ستقرأ ذلك في عدة روايات خصصت لهذه القضية التي تركت تأثيرات واسعة علي الحياة المصرية في الحضر والريف بشكل عام، فهل كان يمكنني أن أتجاهل ذلك وأنا أكتب الرواية!!
التاريخ علي سبيل المثال سيذكر شيئا ما عن نكسة ١٩٦٧، سيذكر شيئا عن اندحار الجيوش وانتصار الجيوش، وقادة المعارك، لكنه لن يكون معنيا باعتقال رب أسرة أثناء النكسة وانهيار تلك الأسرة وشتاتها، لن يذكر شيئا أيضا - هذا المدعو التاريخ - عن التحولات القاسية التي شهدها المجتمع المصري أثناء الستينيات، لأنه كان معنيا فقط بتسجيل انتصارات (الشعب) في الأماكن التي شهدت الاستعمار، لن يذكر التاريخ شيئا عن ذلك!
التاريخ أيضا ليس معنيا بالتغيرات النفسية السلبية التي تقع للأطفال نتيجة للحوادث الفجائية، أو نتيجة للتشوه الطبقي للمجتمع، أو نتيجة للكوارث البشرية أو حتي تلك الطبيعية، لن يذكر التاريخ شيئا عن ذلك!

لن يذكر التاريخ شيئا عن الأطفال الذين فقدوا القدرة علي الخيال، هؤلاء الصغار الذين فقدوا القدرة علي المتعة في التخيل، عن متعة التحليق بعيدا عن أرض الواقع المزري، عن علاقة الأطفال بالأساطير والجنيات والملائكة والتنانين السحرية والديناصورات المتوحشة، هؤلاء الأطفال الذين يضطرون للعمل في تلك المهن المتواضعة من أجل أن يحيا الكبار فاقدي القدرة أو فاقدي النخوة، لن يذكر التاريخ أسماءهم أو سماتهم، لن يشير إليهم علي الإطلاق، فالتاريخ معني فقط بمن يكتبه، ومن يملك القدرة علي التأثير علي من يكتبه!

لن يذكر التاريخ شيئا عن معارك المثقفين مع السلطة، ولا كيف يكتب أحد الروائيين روايته كي يحكي أوهامه المزدوجة، ولا كيف يجلس ليكتب روايته، ولا ما هي الحالات التي تنتابه لكي يكتب تلك الرواية ولا عمله الأصلي، وكيف يحتال علي الحياة من أجل الوجود، ولا عن معاركه مع نفسه والآخرين والسلطة من أجل أن يكتب تلك الرواية، ولا كيف تخرج الرواية للناس وما الذي نزفه من أجل أن تأتي تلك اللحظة التي ينتظرها بفارغ صبر، تلك اللحظة التي يقف فيها هنا ويتحدث، ما الذي يجعله يفعل ذلك، ما هذا الإلحاح الوجودي القاتل الذي يدفعه للانتحار، إذ لا تأتي المقدمة إلا لاعتبارات كثيرة بعضها للأسف ليس له علاقة بالموهبة، المجتمع ككل يتم تزييفه بشكل أو بآخر مرة أخري!

هذه هي قضيتي في السرد، خيال الأطفال وإنسانيتنا المشتركة وحروب المثقفين، هذه القضايا مجتمعة هي منابعي الحقيقية للكتابة. لقد قدم العرب للعالم ألف ليلة وليلة، لتترك تأثيرها الحالم والأسطوري علي كل ما يكتب حتي الآن، باعتقادي في هذه اللحظة أن العرب قادرون علي تقديم النسخة الثانية من ألف ليلة وليلة في هذه اللحظة علي وجه التحديد لتعزيز الوجود الإنساني، كما أعتقد أن علاقتنا بالآخر علي المستوي الإنساني العام تشكل في حد ذاتها واحدة من أهم عناصر تطورنا الحضاري، فلم يكن لظهوره دائما في حياتنا هذا الجانب السلبي، بل علي العكس فقد ساعد علي مزيد من التنوير علي الرغم من اختلافنا معه في كثير من القضايا.

لم أكن في يوم من الأيام معنيا بالكتابة لمجرد الكتابة، لقد عشت حياتي متنقلا بين الورش وحقول القطن وصيد السمك، صبيا وعاملا حتي أصبحت أستاذا في الجامعة، كنت أعلم أن هناك يقينا داخلي يتعلق بعلاقتي بكتابة الرواية، هذا اليقين الداخلي تكون داخلي حين قرأت الرواية الأولي في حياتي، كانت الرواية في تلك اللحظة هي التي منحتني القدرة علي احتمال الحياة، هي التي دفعتني للتحقق من خيالاتي، هل خيالي ينبع من رغبتي في مصادرة الواقع، أم تلوينه أو إسقاطه نهائيا وإعادة بناء عالمي الخاص!

لم تساعدني الروايات العربية كثيرا في التحقق من قيمة الخيال فهي محجوزة دائما لصالح الواقع، أدخل سينما أفكار الرواية العربية أجدها جميعا تسلط الضوء علي واقعنا المصادر كلية من قبل السلطة والجهل وتجهم حوادث الأيام، من المؤكد أن هناك الكثير من العناوين التي حققت لي المتعة والخيال معا، لكن الرواية الغربية حققت لي ذلك بشكل مضاعف.

كان السؤال في العشرينيات من العمر هل سأكتب الرواية أم أتفرغ للقمة العيش؟ هذا السؤال المرير الذي يواجه به أغلب من يكتبون الرواية في العالم العربي، وهو في مصر أشد وطأة، ما أعرفهم من روائيين يؤكدون لي أن الثقافة قيمتها الوحيدة في عقولنا، عقول المؤمنين بها، وهي لا تعني الكثير بالنسبة للآخرين.

كثيرا ما تحينت الفرصة لأسرق لحظة التخيل بعيدا عن مرارة العمل في الورش والحقول، وحين كنت في الخدمة العسكرية كتبت أول أعمالي في قلب صحراء السلوم، كانت عن الحب بين طفلين، ولخطأ ما ارتكبه مرسال الهوي بينهما انتهت تلك العلاقة لتتركهما مشوهين للأبد، في هذا الوقت لم تكن أدواتي السردية قد اكتملت وكان وعيي غارقا في مأساة الكثيرين من حولي، لكني كتبت، لا أدري كيف كتبت، لأتحقق فيما بعد من أن هذا العمل الذي فقد مني في ذلك الوقت قد قرأه أصدقائي في الكتيبة، قد اختفي، تحققت في تلك اللحظة من قدري في كتابة الرواية، لكني انتظرت طويلا حتي أستطيع أن أقدم للعالم شيئا، انتظرت لأن الحياة لن تسمح لك بالوجود بسهولة، لابد أن تقاتل أكثر في سبيل ذلك!

مع هجرتي للخليج أدركت أن الكتابة هي الحل الوحيد للخروج من مأزق الحياة، قرأت تقريبا خلال تلك الفترة أهم الأعمال العربية والغربية والشرقية، كنت ألاحظ مأزق الحياة لنا هناك، أيقنت مع قراري الأخير بالخروج من هناك أن الكتابة الروائية هي مصيري فكتبت "التساهيل" عام ١٩٩٠، استمتعت بكتابتها وبطريقتي في السرد التي كانت تبحث في مفهوم متعة الكتابة المصحوبة بمتعة القراءة، كنت أكتب كأنني أتدحرج من فوق جبل عال، تماما ككرة الجليد، هذا هو أيضا ما كتبته في تلك الرواية، كتبتها في دفقه واحدة قبل الخروج من الكويت عام ١٩٩٠،

واستكملت تصحيحاتها في القاهرة بعد ذلك ولم تصدر إلا عام ٢٠٠٥، كانت تسيطر علي حالة من الأسئلة المتدافعة تبدأ لماذا ذهبنا إلي هناك؟ للعمل أم للموت؟ كان الموت يحوطني من كل مكان هل استطعت التعايش مع ذلك؟ أو كتابته لا أعرف؟ لكنه كان واحدا من الهواجس الداخلية التي سيطرت علي إبان كتابة التساهيل، لم أنم تقريبا أثناء كتابتها، كنت متحمسا للغاية أبحث عن التفاصيل داخلي، لم ألجأ للصحف فالمادة كلها كانت في ذاكرتي، كما أن بها بعض التفاصيل المتعلقة بحياتي هناك.

لقد كانت عملا ساخنا، فهي عملي الأول الذي أردت نشره لكن ذلك لم يحدث بل نشرت عملا بعنوان "المواسم" عام ١٩٩٥، عملا روائيا قصيرا، أطلق عليه هو وعمل آخر بعنوان "مرح الفئران" نشر عام ٢٠٠٦ تجربتين روائيتين، كنت أريد الكتابة حول الماضي في الأولي والحاضر الراهن في الثانية من خلال تجربة أساليب متعددة في السرد، فهما في بنيتهما يشبهان تماما الصور السينمائية ولكن لا تغيب الأسطورة سواء التراثية أو الدينية عن الرواية الثانية معتمدا علي العناوين في الثانية كمفتاح أساسي لفهم العمل، علي أن قمت بكتابة المشاهد بشكل مفصل، المشهد أو الصورة السردية هي بنية العمل، يعقب ذلك الحوار بالعامية المصرية، السرد هو بطل العمل الأساسي والحوار يتراجع إلي حد ما في الخلف.

الزمن متحد ومتصل، يسقط أحيانا لصالح زمن قديم، تقدم فيه لحظة نادرة توحي بارتباطه المصيري بالحاضر، ليس لمرح الفئران بطل محدد، البطل هو الصراع الاجتماعي القائم داخل الحارة المصرية والقضايا الاجتماعية المطروحة هناك، ليس الفقر وحده بل العبث بجوهر الحب، الجنس لا يتحرج عن أن يصبح معادلا موضوعيا للحب والرومانسية وما يترتب علي ذلك من خلخلة للعلاقات الاجتماعية.

رواية: «التساهيل في نزع الهلاهيل - ٢٠٠٥»

تعتمد هذه الرواية علي الرحيل إلي منطقة جديدة في المكان علي الرواية العربية، حيث تمثل الكويت في الثمانينيات قبلة للباحثين عن الحياة الكريمة، لم يكن هناك مفر أمام بطل الرواية من الرحيل إلي هناك تاركا خلفه العديد من المآسي، الانتقال في السرد من الصحراء الغربية إلي صحراء الكويت، يواجه من خلال وجوده بالعسكرية بتجريده من ملابسه كل صباح، في مطار الكويت يتعرض لنفس الموقف، إنه عار تماما أمام السلطة، شاركت في التعرية كل أطراف علاقاته من النساء اللائي عرفهن إلي السلطة في عالمه وفي العالم الذي ذهب إليه، من حتي بعض المنتمين لدول العالم الثالث، كأنها مؤامرة كونية لجعله عار دائما أمام كل من لهم به علاقة، حتي لو كانت علاقة فوقية أو متوازية.

هلاهيله الداخلية تبدأ في التكشف أمامه، إن حبيبته لم تتركه بل تركها هو متعمدا، لأنه كان قد انهار تماما ولم تعد لديه قدرة علي القتال مع الجميع فانسحب، كان يظن أنه انسحب لمكان أفضل، لكنه اكتشف أيضا أن ذلك لم يكن حقيقيا، فها هم جميعا يموتون أمامه، أو تنهار أحلام الثراء التي أتوا بها، فكل جاء وداخله الفيروس الذي ظن أنه تركه هناك.

اعتمدت الرواية السرد الخالص، الحوار كان قليلا للغاية، العالم الباطني لبطل العمل هو المسيطر في أغلب الأحوال، كما كان العمل في أغلبه بنائيا، فكل حادثة تقابلها حادثة أخري مغايرة، وكل شخصية لها مقابلها الموضوعي أو السلبي أو حتي المتخيل، سيد العبد بطل الرواية هو الذي يملك مصيره في النهاية فيقرر الخروج فهو ليس عبدا لفكرة الثراء إنه سيد فكرة البحث عن الأمل.

المونولوج الداخلي تقريبا هو المهيمن علي العمل، إضافة إلي العديد من التكنيكات الأخري، كما أن اللغة الشعرية أيضا هي السائدة، فهو يحاكم نفسه في أغلب مراحل العمل، السرد هنا هو سرد داخلي يستبطن روح الأزمة التي يعيشها الراوي، أقترب أحيانا منه وفي أحيان أخري أتباعد كمؤلف، السياق يستمر علي هذه الوتيرة ليتيح لي التعرف علي الأزمة الحقيقية للراوي/ بطل العمل، مع تتالي الأحداث تتساقط أحلام الجميع، حتي العرب الذين يقطنون الكويت تتهاوي أحلامهم سريعا، ليس هناك ضمان لأي شيء، الضمان الوحيد هو الذات، أن تكون قادرا علي القتال، ومادمت قادرا علي القتال، فافعل ذلك هناك في المكان الذي أتيت منه، كيف تكون لغة السرد موازية لهضاب الرواية ووديانها التي تجوس فيها شخصياتها، لم يكن ذلك ليتم دون سرد سريع لاهث متوتر، فالحوادث كثيرة للغاية، والشخصيات تأتي لتعبر عن هذه القانون القدري الدائم، إنها لا تختار أقدارها، قدرتها علي المغامرة محدودة، لكنها أحيانا ما تكون مجبرة علي المغامرة، اللغة السردية هنا تحاول ذلك، المغامرة في لهاث السرد، لهاث المونولوج الداخلي، في لهاث تدخل الراوي من جانب والمؤلف من جانب آخر، لا يظهر بصورته الحقيقية، لكنه يتداخل أحيانا مع صورة الراوي.

العنوان نفسه كان مغامرة في السرد خارج النص، خارج المتن، إنه العتبة الأولي لقراءة النص السردي، أتي العنوان

تراثيا ليعكس تراثنا جميعا، الصراع مع القدرية المهيمنة، إنه يتراخي مع مصطلح (التساهيل) ويتصارع مع (النزع) ولا يتهادن مع (الهلاهيل) الداخلية.

رواية "دماء أبوللو" ٢٠٠٧

الطفولة والخيال والآخر الإنساني هي موضوعات هذا العمل الروائي، الطفولة من الموضوعات الآسرة، كنت أسأل نفسي دائما هل حقا نحن نعرف الطفل، وهل يمكن كتابة عمل كامل عن الطفل، يحكيه الطفل نفسه، وهل يصلح سرد الكبار للتعبير الروائي إذا تمكنت من الكتابة عن الأطفال، خمسة وعشرون عاما أحاول كتابة هذا العمل علي أن يسرده طفل، سرد طفل يقترب من سرد الكبار يستطيع فيه أن يقدم الخيال في أقصي حدوده، وحين انتهيت من كتابتها اكتشفت أنني لم أقل ما أريده، فأصبح لها دون أن أدري أجزاء أخري.

عالم الطفل عالم سحري في ظننا، لكن هل هو فعلا كذلك، ألا يفكر الأطفال مثل الكبار، ألم تنتابنا تلك الأفكار نفسها ونحن كبار، لكن كيف كنا نعبر عنها.

العمل علي رواية علي لسان طفل هو عمل يتسم بمخاطرات متنوعة، فإما تكسب القارئ أو تفقده، وإما يتم تسطيح العمل إلي الدرجة التي يفقد فيها قيمته الفنية، ومخاطر السرد الروائي متعددة، هل سيقتنع القارئ.

لم تكن تلك هي القضية وحدها بل الأسطورة اليونانية التي تفجر خيال الطفل السارد، لا يجب أن تكون تلك العلاقة متوترة بشكل أو بآخر، العلاقة بين آلهة الإغريق وطفل مصري من بورسعيد، كيف يمكن بناؤها سرديا!

من المعالجات في هذه الرواية أنني كمؤلف ظللت أراقب الأطفال ونموهم وأفكارهم لفترات طويلة للغاية، قرأت الكثير عنهم، كل ذلك قد يؤهلني لكتابة عمل علمي لكنه لا يؤهلني لكتابة رواية، إنها أهم مغامراتي في السرد حتي الآن، أترك هذا العمل ليحكم عليه من يريد، لكنه في ظني مغامرة ومراهنة كاملة علي أن الطفل يمكنه أن يفعل الأعاجيب.

كان الحل الوحيد في النهاية أن أعود طفلا يكتب، أن أتقمص روح هذا الطفل الذي يناطح الآلهة ويستدعي الأساطير القديمة في زمن الحرب، علي أن أتحول إلي حالة من الهذيان السردي التي تمكنني من أن أعيش طفلا في زمن الحرب، كيف كان يمكنني أن أعري روح الطفل إن لم أتركه يتصرف كما يشاء، إنه يسرد الحكاية! لكنه لا يسردها كالكبار!

كان لابد من استخدام تقنية قريبة من الفلاش باك لكن بشكل أكثر عمقا في السرد وتقنياته، وتيار الوعي، أو ما يمكنني أن أطلق عليه تيار وعي الطفل، فالطفل لا يحكي بهذا الشكل المتعارف عليه لدي الكبار، إنه يحكي كيفما اتفق، لا يتوقف في المناطق التي يريد إظهارها، ويتوقف فيما لا يريد إظهاره حيث أعتقد أن هذا كان الأسلوب الأفضل لكتابة هذا العمل.

لذلك كان السرد يبدو كمجموعة من الحلقات الحلزونية المضفرة والممتدة، فهو يلقي بحكايات غير متصلة يمكننا متابعة بقيتها بعد حين من خلال الراوي الطفل نفسه، ونفس الراوي الذي يظهر في نهاية العمل كبيرا.

كان الأمر يحتاج مجهودا إضافيا يتعلق باللهجة البورسعيدية خاصة في الستينيات وكذلك اللغة اليونانية ببعض مفرداتها الشائعة أيضا، والبيئة في ذلك الحين، كذلك محاولة ملاحقة الزمن الممتد أحيانا بين ١٩٥٦ وبين ١٩٦٧، إضافة إلي الأسطورة الإغريقية الممثلة في الإله أبوللو.

السرد الحالي في الرواية المصرية

التعرض لموضوع الكتابة الجديدة يحتاج كثيراً من التأمل، خاصة وأن هناك العديد من القضايا التي تناولتها هذه الكتابات لكن أهم هذه القضايا أو السمات ما يلي:

١- التعبير عن سمات تخص عصرهم لم يتطرق إليها جيل الستينيات أو حتي من هم بعدهم، كالتعبير عن مجتمع المعلومات بكل تأثيراته.

٢- محاولة إعادة تشكيل وبناء عوالم جديدة خاصة بهم تقترب في رؤاهم من الوحشية متأثرين في ذلك بالميديا الغربية من جانب وعجزهم عن تغيير العالم الذي يعيشونه من جانب آخر.

٣- تناول قضايا وموضوعات تعد من المحرمات والتابوهات للكتاب من الجيل الأقدم مثل الجنس والشذوذ والدين والآخر بأعماقه والذات بكل ما فيها من نقائص.

٤- التطرق للقضايا المتعلقة بشيزوفرينيا المجتمع المصري والعربي وانشطاراته.

٥- التعمق في بعض الأشكال الفنية بدرجة عالية من التجريب كما في الرواية وقصيدة النثر.

٦- مناقشة موضوعات تتسم بالفانتازيا والخيال العلمي وهو ما كان قليلا أو نادرا ما نجده في روايات ما قبل الجيل الجديد.

٧- فيما أري أن أهم أشكال هذه الكتابات هي الإغراق في الذاتية أو الفردانيةIndividualism وعلي الرغم من أن التجارب الشخصية تعرضت لها الرواية من قبل إلا أن الرواية الحالية لدي كثير من الكتاب تنحو هذا المنحي.





الحقيقة أيضا أن مصطلح الجيل الجديد أو الكتابة الجديدة يحتاج إلي كثير من التأويل فقد أتحدث عن كتاب التسعينيات والألفية الجديدة بينما قد يتحدث آخرون عن ما قبل ذلك بقليل، وبصفة عامة أتفق أن الحياة الثقافية كانت تحتاج لمخاض كبير لم يستطع أن يفعله الشباب عبر كل أشكال الميديا، كالإنترنت والتليفزيون والإذاعة والنشر والمجلات، وأصبحت الكتابة والنشر يتسمان بروح ديمقراطية عالية حتي أن بعض دور النشر تنشر لمجموعات كبيرة من الكتاب معا سواء في مجلة أو كتاب، وأصبح هناك نوع من التفاعل بينهم وبين القارئ وهو ما لم يكن موجودا من قبل ويضيف الكثير إلي هذه التجربة الثرية، وأعتقد أن حرية الكتابة والنشر ستترك للسوق والقارئ بعد ذلك تحديد من هو الأفضل أو الأجدر بالقراءة، إنها الحرية بكل معانيها، وعلي الكتاب الكبار أن يشتركوا في اللعبة فليس هناك مناص من ذلك، كما أن الكتاب الجدد عل الرغم من أن الإنترنت كأحد أدوات الميديا هي التي اجتذبتهم في البداية إلا أنهم أيضا يحلمون بالنشر في الكتب والجرائد، إنهم لا يرفضون أي شكل من أشكال الميديا بل يتعاملون مع جميع وسائلها.

السرد الروائي في كتابات الشباب يتسم بالغرائبية والنحو باتجاه تناول قضايا ليست بالجديدة ولكن بأساليب أكثر تحررا عن ذي قبل، ولعل روايات مثل سرير الرجل الإيطالي لمحمد العزب وفاصل للدهشة لمحمد الفخراني وبابل لنائل الطوخي تمثل هذا الاتجاه المبني علي الغرائبية ومحاكمة الواقع العشوائي والإغراق في الجنس والفيتشية.. كل ذلك مما يؤكد علي ما ذهبت إليه.

كما أن أغلب المبادئ السردية يمكن هدمها بسهولة فلم تعد هناك مبادئ أو قواعد للكتابة، كل ذلك أثر من آثار الماضي في ظن أغلبهم، ولعل روايات أورهان باموك قد تركت هذا التأثير مثلا أو ساراماجو، أو كتاب أمريكا اللاتينية، لدرجة أن بعض الكتاب الشباب في أعمالهم يحاكون أساليب السرد نفسها والصيغ التعبيرية التي يستخدمها هؤلاء؛ إن هذا لمما يؤكد علي أن هناك انفصاما يكاد يكون شبه كامل بين الأجيال الجديدة وبين الأجيال السابقة من الروائيين المصريين لأسباب تتعلق بقيمة الأجيال السابقة في نظرهم ولارتفاع قيمة الآخر من جانب ثان، وهو في ظني سيكون واحدا من أخطر التأثيرات علي الرواية المعاصرة المصرية، لكن أيضا لن يستمر ذلك ظل الانفتاح والليبرالية والتحولات الديمقراطية المستمرة ..





الرؤية النسوية في السينما الإيرانية

د. فاطمة الصمادي
الأردن

هل يمكن إيجاد حد فاصل بين السينما و الفكر الغربي الذي نشأت داخله، بصورة تتحايل على أن السينما هي فن غربي بالكامل؟يبدو هذا السؤال ملحا مع معرفة أن السينما فن تقني ما كان ليوجد بدون ابداع التكنولوجيا وكذلك الفلسفة الجديدة . ولذلك فالسينما القائمة اليوم من حيث الصورة والمحتوى بمثابة تكنيك وفن جاءت ضمن سياق ظهور و تطور الفكر ، والفكر الغربي على وجه التحديد، وماتأثير الفكر الداروينى في السينما إلا واحد من تجليات هذا الفكر. وهنا يأتي السؤال هل ثمة مجال لإبداع سينما تعالج قضايا المرأة ضمن إطار مرجعي مجتمعي إسلامي؟.

وهذا التساؤل لايقصد منه الحديث عن قضية "الأسلمة" ذلك أن فكرة أسلمة كل شيء ومن ذلك الفن والتكنولوجيا قد سيطرت بشكل واهم ولأكثر من مائة عام على عقول المستنيرين والمجددين الإسلاميين، ومازالت تستحوذ على أذهان الكثيرين مع تجاهل للجذور الفلسفية لفن السينما ، مما يجعل الظن بإمكانية اقامة "سينما إسلامية" بمجرد امتلاك وسائلها لايعدو أن يكون وهما. فالسينما كتكنولوجيا لم تولد في "العالم الديني" بل ولدت في "عالم الإلحاد" وكانت مرآة تتجلى فيها صفات هذا العالم، وهو العالم الذي لا يرى الإنسان فيه نفسه في محضر الخالق.


المخرجة بوران درخشن

تاريخيا تصنف النظرية النسوية للفيلم ضمن دائرة السياسات و النظريات النسوية ، وطبقا لعناصر تفكيك وتحليل الفيلم السينمائي والأبعاد النظرية؛ فالنسوية عموما لديها نزعات واتجاهات متعددة على هذا الصعيد .

شكل الجسد أساسا في الرؤية النسوية الناقدة للسينما وكذلك لصناع السينما و المخرجين، ولكن ماذا إذا أصبح الجسد محرما في السينما هل يمكن عندها إبداع سينما تتوجه إلى شخصية المرأة كانسان ، يستمد أهمية وحضوره من دوره لا من جسده.

لا يبدو هذا الطرح ضربا من التخيل في السينما الإيرانية وخاصة الأفلام التي قدمتها مخرجات إيرانيات، وهي أفلام تصلح نموذجا لمناقشة إشكاليات حضور المرأة المسلمة في السينما، ومدى القدرة على طرح موضوعات مثل:المساواة والحرية والدور الاجتماعي في سينما محكومة بقوانين إسلامية صارمة فيما يتعلق بالجسد و جسد المرأة على وجه الخصوص.

قامت الآراء الجدلية الأولية بالنسبة للفيلم السينمائي ضمن الرؤية النسوية استنادا إلى المتون النسوية الأولى لفرجينيا ولف و سيمون دي بوفوار .وانتشرت نظرية الفيلم النسوية بتأثير من الموجة الثانية للنسوية ،ثم ما لبث الباحثون و الباحثات النسويات أن قدموا نظريات جديدة لتحليل الفيلم السينمائي.

كانت المحاولات الأولى قد أنجزت في الولايات المتحدة الأمريكية في أوائل عام ١٩٧٠ استنادا إلى نظريات علم الاجتماع، وتركزت بشكل مكثف على أداء الشخصيات النسائية في الأفلام خاصة الروائية منها بغية فهم عقلية المجتمع فيما يتعلق بالمرأة. مثل: مارجورى روزن : النساء، الأفلام و الحلم الأمريكي (١٩٧٣) و اثر مالى هاسكل،"من التكريم إلى الاغتصاب ، معاملة المرأة في السينما" (١٩٧٤). ١ وجاء كتاب مارجوري روزن كواحد من ثلاثة أعمال مهمة ناقشت دور المرأة في الفيلم .

بدأت مولي هاسكل تضمن عددا من مراجعاتها السينمائية وجهة نظر نسوية ، فيما بدأت نساء أخريات بمراجعة دور المرأة في تحليل الأفلام. لكن هذا الجهد في مجمله كان يفتقر إلى الاستمرارية خاصة في المجال العلمي و الأكاديمي على غرار ما كان يجري في التاريخ والأدب وعلم النفس . و ترى النسويات أن كتاب - روزين -٢ كان خطوة أولى في الاتجاه الصحيح. فقد قامت بعملية حفر عميقة لتبني القاعدة الأساسية للدراسات المستقبلية في هذا المجال. وقامت بشق طريقها بصعوبة من خلال بكرات لانهائية من الأفلام من منذ العام ١٩٠٠ حتى كتابة دراستها.في الفصل الثاني و العشرين من الكتاب لتقدم إجابات تتعلق بالثقافة الشعبية و أثرها ، لكنها عودة لا تخلو من أسئلة أيضا: "هل تعكس الحياة"الفن "؟ أم يعكس"الفن" الحياة؟ أم أنهما يغذيان بعضهما، و يتداخلان بشكل لا فكاك منه؟ و ترى أن الأعراف تتغير بسرعة لدرجة يصعب معها أن نتمكن من حل معضلة أين بدأ إحداها و أين انتهى الآخر".

وتعتقد هاسكل ٣ أن الأسلوب الذي يتبعه المخرجون الرجال لتقديم صورة المرأة، يعكس في حقيقته قيمهم وحياتهم الخاصة ، كما ترى أن حضور النساء في النظام الذي يحكم صناعة الأفلام و كذلك في القوانين الاجتماعية الغربية تعكس بصورة كلية القيم الذكورية، و تقوم النساء بدور الناقل للفانتازيا الذكورية، وحتى في مجال الإخراج السينمائي فإن هاسكل تتحدث عن أن المجتمعات سواء كانت المتقدمة أو النامية مازالت إلى اليوم تستنكر على المرأة العمل كمخرجة ، لأن الإخراج " ٤عمل قيادي..و الناس مازالوا يرفضون المرأة كقائد" .


المخرجة ريخشان بني اعتماد

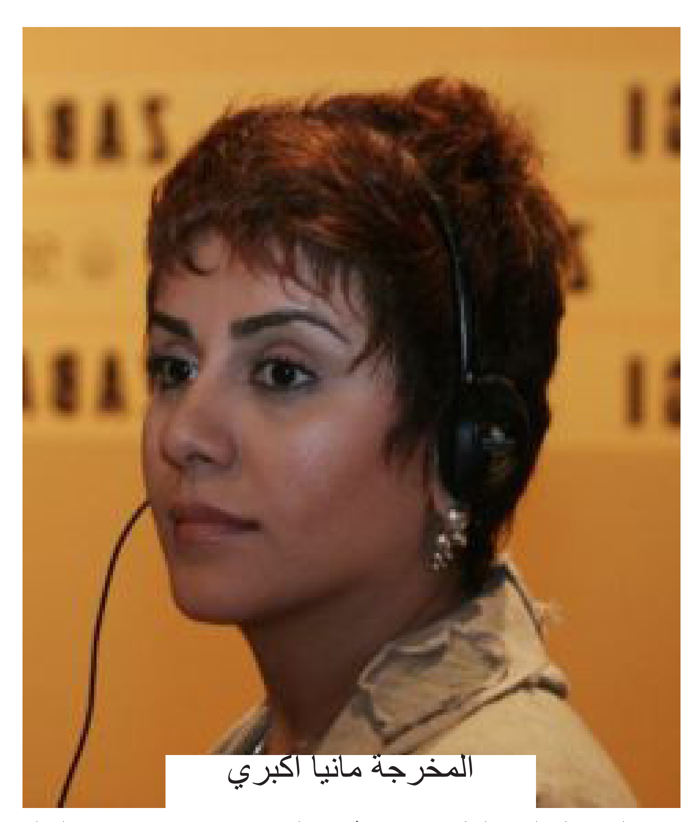


وإن كانت التوجهات النسوية قد برزت في الفنون بصورة جدية في العقد السابع من القرن العشرين، إلا أن النسويات وقبل أن يفرضن نظرة تقدمية للسينما أجرين عملية نقد لمخرجات هذا الفن السابقة، ويعتقد أستاذ السينما الإيراني الدكتور احمد الستي أن نظرة الشك التي مارستها النسويات تجاه السينما بدأت من طرح قضايا من قبيل "تصوير المرأة في الأفلام" وقادت إلى التصدي لمفاهيم أكثر عمقا وشمولية وصلت إلى بنية الفيلم.

ومن اللافت في قضية "المرأة و السينما" ٥ أنه وعلى الرغم من أن المعالجة التنظيرية لهذه القضية قد تأخرت إلى السبعينيات من القرن العشرين ، إلا أن حضور المرأة كمخرجة وفي الوقت ذاته صاحبة فكر نسوي يعود إلى عشرينيات القرن، حيث نجد نساء قدمن افلاما بمضامين نسوية واضحة ، ففي افلامها التي تعود إلى عقد العشرينيات قدمت المخرجة الفرنسية جرمين دولاك أفلاما تبحث في أزمة المرأة في المجتمعات الأبوية، وتحتل أفلام دولاك إلى اليوم مكانة مهمة في المباحث النسوية المتعلقة بالسينما ، ومن أبرز هذه الأفلام "مدام بودي المبتسمة" ، وجاء هذا الفيلم في زمن السينما الصامتة و حمل نظرة مختلفة وتضامنية مع المرأة .و قبل دولاك يأتي اسم المخرجة الأمريكية لويس ويبر(١٨٨١-١٩٣٩)٦ ، التي تعد من أكثر المخرجين خلاقية في تاريخ السينما ، ويعدها البعض منافسا للمخرج المعروف غريفت الذي يعد المؤسس الحقيقي لفن السينما، وهي أول امرأة تخرج فيلما روائيا طويلا بشكل كامل، عندما قدمت "تاجر البندقية" عام ١٩١٤.وعلاوة على توجهها النسوي، الذي برز من خلال بحث قضايا كالإجهاض و العقاب الجماعي والإدمان فإن أفلامها تعد ذا قيمة فنية عالية من حيث اللغة السينمائية و الإبداع التصويري ٧.

في بريطانيا، قام منظرو السينما البريطانيون بعملية جمع ومزج طالت نظريات علم النفس وعلم الدلالة والماركسية ، وانصب الجهد على الآلية التي يمكن من خلالها استنباط المعنى من متن الفيلم، و هو ما أثر بشكل كبير على سير عملية الإنتاج السينمائي فيما يتعلق بمسائل المرأة ، وخاصة الجوانب الجنسية. في مقالتها «اللذة البصرية و السرد السينمائي» المكتوبة عام ١٩٧٣ والمنشورة سنة ١٩٧٥ قامت لورا مالفى ٨ بدراسة نقدية للسينما، مستخدمة فيها نظريات علم النفس.

سلكت مالفي نهجا سيكولوجيا، لتبحث من خلاله بصورة نقدية العلاقة بين الدراما و السينما السردية من جهة و حاجات المشاهد من جهة أخرى .ويشمل ذلك اللعبة البصرية و العرض التجاري، وتبحث كيف أن ذلك امتزج


المخرجة مانيا أكبري

من الناحية الجمالية مع تعاطف المشاهد مع مايقدمه الفيلم . وتعتقد مالفي أن النظرة التي تنظمها السينما اجتماعيا، تجد جذورها وفق المصطلح الفرويدي في غريزة التحيز ، وتساهم في لذة المشاهدة التي ترتبط في كشف تفاصيل اختلاف الجنسين .

تصل مالفي إلى نتيجة إلى تقول بأن: دور المرأة في الأفلام انفعالي ، وأن المتعة البصرية تتحدد من خلال النظرة الجنسية و هوية الممثل الرجل في الفيلم .

في ساحة يغيب عنها التنظير ببعده الأكاديمي البحث على هذا الصعيد تظهر التجربة النسوية الإيرانية في صناعة السينما ملفتة للإنتباة، ففي مجتمع محكوم بأنظمة صارمة تتواجد أكثر من عشرين مخرجة إيرانية من فئات عمرية مختلفة، بعضهن استطاع أن يحفر لإسمه مكانة مهمة داخل إيران وخارجها٩ .

مارست السينمائيات الإيرانيات عمليات تحايل طويلة وصعبة ،فيها ابتكار وتحد للتغلب على قيود غياب الجسد في السينما، وأفرز هذا "التحايل" ١٠ نوعا من السينما تتواجد فيه المرأة كشخصية قوية مؤثرة ، متعلمة، مستقلة تكتسب حضورها وتأثيرها من خلال عوامل عديدة، اجتماعية وثقافية دون أن يكون للجسد تأثيره ، لتتحول المتعة البصرية إلى مسارات أخرى تحضر المرأة فيها وتغيب في الوقت ذاته.

تختلف وجهة نظر المخرجات الإيرانيات في نظرتهن لقضية غياب الجسد في السينما، وفيما تعتقد تهمينة ميلاني أنها معضلة كبيرة دفعتها أخيرا للجوء إلى الهند لتصوير فيلمها "شهرزاد" الذي يستحيل تصويره في إيران كما تقول، تقلل رائدة السينما الإيرانية- رخشان بني اعتماد-١١ من هذه المسألة وترى أن المعضلة لاتكمن في القيود الصارمة على حضور المرأة الجسدي بقدر ماتتجلى في الحيلولة دون تناول الكثير من الموضوعات الاجتماعية و إدراجها في قائمة المحظور ، و تميل مخرجة فيلم "سجن النساء" - منيَّة حكمت - إلى مشاركة بني اعتماد في هذا التوجه،وترى أن المهم هو أن يبقى هناك مجال ل"التحايل" ، وتذليل الصعوبات قانونيا و اجتماعيا. ومن الجيل الشاب ، يحضر الجسد في شكل أسئلة حوارية ملحة، مصبوغا بصبغة نسوية عند المخرجة- مانيا أكبري- ١٢، التي لا تحبذ وصفها بالنسوية.

تبدو طريقة المخرجات الإيرانيات في التحايل على محظورات الجسد ابتكارية، فقد قدمت المخرجة منيجة حكمت ، بطلتها في فيلم "سجن النساء" حليقة الرأس متغلبة بذلك على "حرمة كشف الشعر" ، لتتشكل في السينما الإيرانية ظاهرة "حليقات الرأس" ، ورغم التوظيف الدرامي لذلك في هذا الفيلم والأفلام الأخرى، إلا أنها تمثل في حقيقتها خطوة احتجاجية على هذا المحظور. ونجحت بني اعتماد في تقديم مشهد رقص مؤثر في واحد من أفلامها، وهو الفيلم المهم "نرجس" الذي ناقش للمرة الأولى بصورة عميقة موضوع المرأة التي تبيع جسدها.. وفي فيلم آخر هو "سيدة أيار" غيبت بني اعتماد الرجل كحضور جسدي بالكامل وجعلته يتواجد من خلال صوته فقط في نص عميق ومؤثر لتتمكن من تصوير علاقة بين رجل وإمرأة مطلقة.وذهبت أول مخرجة إيرانية بعد الثورة الإسلامية وهي - بوران درخشنده - ١٣إلى الاستعانة بممثلة أجنبية و التصوير خارج إيران لتتمكن من تقديم صورة واقعية للمرأة.

في هذه السينما التي يعد تقديم لقطة قريبة "close up"١٤ لوجه المرأة محظورا بنص قانوني، وتبدو نتائج تحليل محتوى الأفلام الذي أجريته على السينما الإيرانية منذ عام ١٩٧٩ وإلى عام ٢٠٠٩ مفاجئة ، فالسينما النسوية الإيرانية ورغم محظورات الجسد هي سينما تقوم في محورها على المرأة (النوع الإجتماعي) ١٥،




مخرجة سجن النساء منيه حكمت

وشخصية البطل في جميع الأفلام كانت (إمرأة) ومن بين ٦٣٩ مشهدا كان البطل متواجدا فيها وصلت نسبة المرأة البطل الى ٩٢،٥٪. وقدمت المخرجات الإيرانيات صفات جديدة لشخصية المرأة في السينما:امرأة مستقلة جريئة ، متعلمة(٩٠٪ من الشخصيات النسوية في الفيلم متعلمات) ١٦تتحمل مسؤولية الحياة بمفردها، وتستمد حضورها من نفسها لا من أب أو زوج .

قامت المخرجات الإيرانيات بمعالجة قضية المرأة من منظورين:

قدرة المرأة : وتستمدها من بعض الأدبيات النسوية

الدور الاجتماعي : وهو دور ناشيء عن التغيير الواقعي و الملحوظ لدور و مكانة المرأة في المجتمع الإيراني .

وعليه لايعد مفاجئا الاهتمام الذي تبديه المنظرة مالفي بالسينما الإيرانية فالمخرجات الإيرانيات قمن بتغيير نظريتها الشهيرة "التحديق" ١٧، بحيث أصبحت الكاميرا تنظر إلى المرأة بوصفها إنسانا فاعلا و إلى المرأة الفنانة كالدور الذي تؤديه امرأة قوية و مستقلة .

و لا تضع نظرة المشاهد في مجال المشاهد الذكر .. وفي هذه السينما تكون المرأة مُشاهِدة و مُشاهَدة في الوقت نفسه .

ويمكن القول أن السينما النسوية أو "النسائية" ١٨الإيرانية في مجموعها هي رواية للقصة من وجهة نظر النساء.

* فاطمة الصمادي : باحثة وأكاديمية أردنية ، دكتوراة في السينما الإيرانية من طهران

الهوامش و المراجع

[١] - هذه المؤلفات هي بالإضافة إلى كتاب روزن :

Molly Haskell, “The Cinema of Howard - [2] Hawks,” Intellectual Digest, April, 1972, 56-58. Haskell,”Howard Hawks: Masculine Feminine,” Film Comment 10, no.2, (March -April .1974):34-39

Kaplan ,Popcorn Venus Analyzing the fan- - [3] . tasy

.Popcorn Venus, p. 333 - [4]

[٥] - مقابلة للباحثة مع الناقدة مالي هاسكل بواسطة البريد الإلكتروني

[٦] - مقابلة للباحثة مع استاذ السينما الإيراني الدكتور أحمد الستي،طهران ، حزيران ٢٠٠٩

Germaine Dulac- [٧]

[٨] - بدأت المخرجة الفرنسية الرائدة جرمين دولاك ١٨٨٢ـ١٩٤٢ حياتها كصحفية في مجلة(المرأة) الفرنسية وهى مخرجة كان لها مساهمتها في إنشاء مكتبة الافلام الفرنسية في باريس عام ١٩٣٦ . ويعتبر فيلما الحفل الاسباني عام ١٩٢٠ و (السيدة بودي المبتسمة) عام ١٩٢٣ من أهم أعمالها السينمائية.

The Smiling Madame Beudet (La Souri- - [9] ante Madame Beudet)(السيدة بودي المبتسمة)

Lois Weber - [10]

Griffith – [11]

The Merchant of Venice - [12]

[13]- قدمت ويبر المخرجة التي تعد اسما بارزا في تاريخ السينما الصامتة عدة أفلام أهمها:

A Japanese Idyll (1911) القصيدة الرعوية اليابانية

Suspense (1913) التشويق

How Men Propose (1913)كيف يخطب الرجال

(Hypocrites (1915 المنافقون

Where Are My Children? (1916) أين أبنائي؟

The Blot (1921)وصمة عار

(Too Wise Wives (1921 الزوجات الحكيمات جدا

[14] - Acker, Ally. Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present. New York: Continuum, 1991. p. 12-16.

[15] -Visual Pleasure and Narrative Cinema

[16] -Laura Mulvey

[17] - Partial instinct

[18] - Laura Mulvey (1989). Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana University Press,pp.30-33

المقابلات:

مقابلة للباحثة مع الناقدة الأمريكية مالي هاسكل.

مقابلة للباحثة مع الدكتور أحمد الستي

مقابلة للباحثة مع المخرجة بوران درخشنده

مقابلة للباحثة مع المخرجة رخشان بني اعتماد

مقابلة للباحثة مع المخرجة تهمينه ميلاني

مقابلة للباحثة مع المخرجة منيجه حكمت

مقابلة للمخرجة مع المخرجة مانيا اكبري



المرأة العربية في الدراما التلفزيونية



نسرين مخلوف

المخرجة السورية رويدة الجراح مع بداية التسعينات من القرن الماضي، والذي رافقته تواجد عدة شركات إنتاج خاصة تملك قوة المال، وتطمح لإنتاج أعمال درامية تلفزيونية بعيدة عن الروتينية، تطلب هذا الأمر تواجد كتاب ومخرجين من الجنسين، وهذا ما أعطى للمرأة حضورا أوفر من المرحلة السابقة التي كانت محصورة بالتلفزيون العربي السوري، وأصبحت الأعمال الدرامية تهتم بتواجد الأنثى المرئية بطريقة أكثر فعالية، وبالذات عندما اقتحمت المرأة مهنة الكتابة الدرامية ومهنة الإخراج، اللتين كانتا قاصرتين على الرجال وبذلك وفرت ضمن النص الدرامي، حضورا للمرأة مما ساهم بوجودها بشكل أوضح وأقرب للواقع، وهذا ما دعا الكتّاب الرجال ليدخلوا في عالم المرأة أكثر من السابق ضمن أعمالهم الدرامية لعدة أسباب... منها ما هو تنافسي مع المرأة الكاتبة ذاتها لإثبات أن خصوصية المرأة ليست عصية على الرجل...! ومنها ما هو مطلوب من قبل الجهات المنتجة، والتي تشترط أحيانا الحضورالكثيف للأنثى من أجل التسويق، ومنها ما هو نقل تجارب مهمة صار البوح فيها أمرا ملفتا وهاما للمجتمع وللكاتب وللفنان وللمتلقى من الجنسين، وهذا ما فرضته كمية الإنتاج الكثيف والمطلوب، إلى جانب تطور العصر وإثبات حضور المرأة في مجالات شتى ، وعلى الأصعدة كافة ، وهذه الناحية واحدة من عدة نواح ميزت التجربة الدرامية السورية وفي كل الأحوال كانت النتيجة في صالح المرأة.


جان الكسان

هذا ما أشارت إليه الكاتبة الدرامية والمخرجة رويدا الجراح في الاستطلاع الذي أجرته مجلة السينما والمسرح السوري حول صورة المرأة في الدراما التلفزيونية، كيف ينظر إليها!؟ ترى الجراح أن:«في داخل كل مخلوق منا تلك البذرتين /الذكورة والأنوثة/ وتتضح الناحية الثانية الموجودة في الأنا المخفية لدى الفنان أكثر من غيره لتظهر في أعماله بشكل نسبي حسب الحالة الطاغية أو حسب مفهومه للطرف الآخر فمنهم من ينقل المرأة في عمله الدرامي كحضورها المعروف والمحصور بمواقع محددة كرسته التقاليد والأعراف وقانون الأحوال الشخصية المجحف بحق هذا المخلوق..! ومنهم من يعطيها موقعا أفضل وذلك حسب تجاربه وثقافته وفهمه للمرأة فيغني حياته وأعماله وأدبه وفنه، أما الخصوصية التي توجد في ذلك الكائن الأنثوي فقلة من الكتاب والمخرجين من يعتني أو يهتم بها، وهنا يأتي ذكر الكاتبات والمخرجات في العمل الدرامي، فأولئك يضعن في حسابهن ما يعني المرأة ويحاولن البوح ببعض خصوصيتها، ويفتحن أبواب داخلها المغلق، إلا أنهن لا يجعلنها هي المحور الرئيس أو العامود الفقري لحمل العمل، ورأت المخرجة رويدا الجراح أن المرأة «المرئية» أصبحت متواجدة بمساحة تقارب تواجد مساحة الرجل وحضورها له فعالية ولم تعد «سيدة» كما كانت في السابق، وذلك للأسباب المذكورة آنفا، وليس من التباهي القول بأنني أول من جعل المرأة في العمل الدرامي سواء كان أدبيا أو فنيا هي المحور، ولم تصل هذه الخاصية للمتلقي بالطريقة المكتوبة فيها إلا عندما عملت بالإخراج إلى جانب الكتابة الدرامية.

وأكدت المخرجة الجراح أن المرأة المرئية تعتبر جزءا من ذات الكاتب من الجنسين ولكن من بيده القلم وقيادة عملية الإخراج هو من يحدد، وهي عندي من موضع العنق للعمل والمحور والمحركة للأحداث، وليس المقصود في أعمالي المعروضة، الأنانية أو التميز للمرأة فأنا ليس لي صلة بالتميز ولا أضع المساواة هدفا، بل أطلب فسحة للتنفس بما قدره الخالق لنا، ورأيت بعضا من هذه الخصوصية الأنثوية عند السيدات اللواتي يعملن بالمهنة سواء ككاتبات أو مخرجات، وكل واحدة منهن توظف المرأة «المرئية» حسب إمكانياتها الثقافية والجو المحيط، وكمية الحساسية والمعرفية التي تحصل عليها، وبشكل أوضح بنظرة كل منهن لذاتها ولتجربتها.

واتضح بأن تجربة النساء لا تقل أهمية عن تجربة الرجال في المهنة. ولكن لغاية اليوم لم نصل نحن النساء لطرح نماذج نسائية مكشوفة الداخل إلا بعمل يتيم لي وهو «اللحاف» لذلك نرى الرجل العامل بالدراما يطرح المرأة لتكون مرئية بالشكل الذي يعايشه ويستطيع أن يكشف نواحي لم تتطرق لها المرأة المهنية بصفته ذكرا يحق له ما لا يحق لغيره...! والسبب وأعني به نفسي قبل غيري هو الواقع المعاش والظروف المحيطة بالمهنة. فأنا رأيي كمخرجة لي تجربة ما.. أشعر بأن العمل الدرامي المهني بكل تفاصيله الداخلية وغير المكشوفة للمتلقي أو «للمعنيين بالمهنة وأقصد المدراء بالقطاعين» فيه بالوقت الراهن حالة من الذكورية التي تحاول بشتى السبل الإغلاق على إبداع المرأة والتي كانت في السابق أكثر احتراما وأكثر أخوية مع فريق العمل المكون من الذكور، وإن كانت هنالك مهن ضمن العمل الدرامي تعطى للنساء فهي محصورة بالديكور والمكياج وبالمسؤولية عن الملابس...! فليس هناك نساء في مهنة المونتاج مثلا.. «رغم وجود نساء في هذه المهنة» في التلفزيون العربي السوري، ولم تتواجد لدينا المرأة المصورة...؟ ولا تتواجد المرأة المنفذة للإنتاج، وعندما تريد المرأة المهنية أن تصنع عملا فيه خصوصية لا تجد المهني المتوفرة فيه تلك المواصفات لأنه مشغول أو مرتبط أو غير مهنته وغادر لمكان آخر.

وأوضحت المخرجة رويدا الجراح أن هناك أعمالا كثيرة تصنع وتسوق من أجل التواجد والدعاية ولقمة العيش، أما حضور المرأة المرئية في تلك الأعمال، فحدث ولا حرج فهي موجودة وبكثرة وأحيانا بإفاضة غير ضرورية وغير لائقة فالقاعدة حاليا كلما أكثرت من تواجد النساء الكاشفات«...؟!» في العمل الفني المرئي كان مرغوبا

للتسويق أكثر! ومن هذا المنطلق نرى المرأة وبكثرة في الدراما تأخذ الحيز الذي يضعها كسلعة مرئية، ومن المؤسف بأن بعض الفنانات يسعين ليكن سلعة ويرغبن في أداء دور المرأة السلعة، أكثر مما يبرعن في أداء أدوار أهم وأكثر فعالية! بطولات نسائية فيما تحدث المخرج غسان جبري مؤكدا أن الدراما تعكس واقعا أدبيا وواقعا اجتماعيا معينا، ولقد أثرت الدراما السورية في سورية بشكل خاص وفي العالم العربي بشكل عام في صورة المرأة وتغيير النظرة إليها للمرة الأولى سواء عبر الأعمال التمثيلية أو الأعمال التسجيلية حيث استطاعت المرأة السورية والمرأة العربية أن «ترفع رأسها». وانتشرت الدراما لتقدم للمجتمع السوري المرأة الساخرة - المرأة الأخت - الزوجة - الأم - الطفل -... واستقطبت المسلسلات التي أنتجت في السبعينات والثمانينات بشكل خاص قطاعا كبيرا من المشاهدين، وما زال المتلقي حتى الآن يذكر الأعمال التي طرحت بجرأة مشكلة المرأة في الحياة الاجتماعية السورية وانطلاقتها نحو العمل، ورغبتها الحقة في اختيار شريك حياتها، ومساهمتها المساهمة الفعلية في بناء المجتمع، وأعترف بأننا مازلنا مقصرين جدا.

وأشار المخرج جبري إلى أن المرأة كانت خلال السنوات الماضية مهمشة بعض الشيء ، حيث ندرت الأعمال التي تحملها بطولات نسائية كاملة ، لكن بكل فخر يضيف جبري: «نعتمد على السيدات ريم حنا و دلع الرحبي ومي الرحبي في كتابة أعمال تخترق عالم المرأة الصعب علينا نحن الرجال». وأكد أنه حتى هذه اللحظة لم تلامس الدراما السورية عمق النظرة إلى المرأة بسورية فعلى سبيل المثال ما يدعى بجرائم الشرف، وقتل المرأة على الشبهة «بكل أسف» هذه الجناية محمية بالقانون، أما المشكلة الثانية التي نعاني منها ويجب طرحها وهي تعدد الزوجات وظهور المرأة في العمل هل هي مستقلة ماليا أم مكلفة بالإنفاق مثلها مثل زوجها. هناك عدد كبير من الأجواء لم نتطرق إليها منها تزويج القاصر رغما عنها ، مواقف متطرفة بينما اعتبرت ريمة الحجار وهي باحثة في علم الاجتماع أن صورة المرأة في الدراما التلفزيونية السورية متأثرة بمواقف متطرفة ، فهي إما المرأة المستكينة المظلومة التابعة اجتماعيا واقتصاديا لسلطة الرجل، أو المرأة المتمردة الخارجة عن بعض القواعد الاجتماعية المعتادة والمألوفة في مجتمعنا السوري فلا نجد صورة وسطا ما بين هذين الحدين، وقد يعود ذلك إلى وجهة نظر الكاتب أو المخرج أو الرقابة التي قد تحرّم أو تسمح بما يتناسب



مع منظومتها وقوانينها، وقد لا نجد صورة معتدلة إلا إذا كانت الكاتبة أو المخرجة هي امرأة آنذاك يمكن أن نرى بعض النماذج للمرأة المتعلمة والعاملة والواعية في آن معاً أو للفتاة التي تذهب خارج محافظتها ربما إلى العاصمة لتدرس وتحافظ على نفسها وشخصيتها وتعود بمخزون علمي وفكري جيد ما عدا ذلك نرى بأن الدراما تعكس صورة المرأة التي ليس لديها اهتمامات فكرية وعملية وتركيزها هو على شكلها أو على بعض الأمور السطحية التافهة في حياة النساء.

وإذا ما حاولت الدراما التصدي لصورة المرأة المتعلمة أو المثقفة فقد تظهرها متسلطة، وتطغى شخصيتها على الرجل كأم وزوجة وعاملة وربما عدة أدوار حسب وضعها الاجتماعي والأسري. وأوضحت ريمة الحجار أنه قد يكون أكبر مطب تقع فيه الدراما السورية هو تعميم النماذج حيث أنها تعرض في العمل الواحد نموذجا لشخصية نسائية مريضة أو مأزومة، أو منحرفة وتكررها على أكثر من شخصية في نفس العمل أو في أعمال متتالية، مما يعطي صورة للمتلقي غير واقعية، ومرعبة تجاه المرأة، وقد تخوف الأهل وتضع حاجزاً بينهم وبين إرسال الفتاة للتعليم أو العمل خوفاً عليها من الانحراف أو الوقوع في شراك بعض الناس السيئة.

قد يكون واجب الدراما التوعية ولكن بطريقة منطقية مع مراعاة أن من يشاهد كافة الأعمال الدرامية، هم مزيج من مختلف الشرائح العمرية والتعليمية والثقافية، وليسوا نخبة


غسان صبري

تستطيع التحليل، والتمييز وإسقاط بعض الأفكار، وغيرها من العمليات الذهنية المعقدة .

أما الكاتب جان الِكْسان فاعتبر أن سينما القطاع الخاص في سورية قدمت على عكس سينما القطاع العام المتمثل بالمؤسسة العامة للسينما أسوأ صورة للمرأة في سلسلة الأفلام التجارية تكشفها أسماؤها: شقة الحب، مقلب حب، رحلة حب، ذكرى ليلة حب، امرأة تسكن وحدها، عاريات بلا خطيئة، بنات الحب، غرام في أسطنبول، حب وكاراتيه، خياط للسيدات... إلخ، وعلى الرغم من النقلة النوعية التي حققتها الأعمال الدرامية التلفزيونية، في محاولة لتجاوز «النمطية السينمائية» إلا أن هذه النقلة كانت محدودة ومبتورة فأضيفت إلى نماذج نساء السينما، نماذج أقرب إلى السلبية مثل: سكرتيرة في شركة تغار منها زوجة المدير «في مسلسلات عدة» طالبة ضائعة في علاقاتها بين زملائها الطلبة، ولهذا تدور أكثر مشاهد هذه المسلسلات في حدائق وممرات كليات الجامعة، من دون الدخول في صميم واقع التحصيل العلمي، مثل مسلسل «العائلة والناس» المصري، ومسلسل «أحلام لا تموت» السوري، والشواهد كثيرة، وأضاف: هناك الكثير من الكتاب والمخرجين لا يزالون يقدمون المرأة في أعمالهم الفنية كعنصر إثارة وتلوين لا غير، تماماً كما يظهرونها في إعلانات السلع، وكأنها واحدة من البضائع المعروضة، وليس من الإنصاف أن يتجاهل هؤلاء النضال المرير الذي خاضته المرأة العربية، ولاتزال تخوضه، في سبيل تجاوز أسوار الحريم والخروج من قوقعة التخلف إلى شمس التحرر ومشاركة الرجل في بناء الوطن والمجتمع.. والمؤسف أن هذه الأعمال تقدم تحت ستار الفن الاستعراضي مثل «خلي بالك من زوزو» في السينما و«شارع محمد علي» في المسرح، وأفلام الإثارة التجارية التي قدمتها الفنانة إغراء في سورية من تأليفها وإنتاجها وإخراجها وبطولتها مثل «بنات الكاراتيه» «نساء للبيع» ومانزال نبحث في عروض الشاشة والمسرح عن الصورة الجديدة للمرأة العربية، عن فهم موضوعي ومنصف للعلاقات المعاصرة التي بدأت تتوسع في مجتمعنا من خلال هذه المشاركة العملية في كثير من المجالات، خصوصاً أن الفن لم يعد مدموغاً بمفهوم «العمل المشين» بل هو اليوم رسالة نبيلة، تؤديها المرأة، كما يؤديها الرجل، في سبيل تحريض المجتمع وتطوره والنهوض به.

ويرى أن المرأة اليوم موجودة في ميادين عدة تتطلب الاختصاص فيما كانت مقتصرة في السابق على الرجال كالعلوم والطب والتجارة والاقتصاد والإلكترونيات والمخابر العلمية والعمليات الجراحية والهندسة والشؤون الحقوقية والكلية العسكرية وسلك الشرطة، حتى الأعمال التي تتطلب جهداً عضلياً وكانت حتى وقت قريب وقفاً على الرجال، فقد اقتحمتها المرأة بجدارة، وتميزت في أدائها، إضافة إلى المناصب الأخرى، فهي وزيرة ونائبة في البرلمان، وأستاذة في الجامعة، وإدارية مسؤولة في القطاعات الاجتماعية والاقتصادية والتربوية والثقافية والصحفية، بل رائدة في الإخراج السينمائي.. وفي هذه الميادين جميعها نماذج متفوقات وعاديات يمكن أن تكون مادة حيوية للأفلام والمسلسلات والمسرحيات تطرح من خلالها أبعاد الواقع الجديد لها. وأكد أن الفرصة مازالت متاحة أمام العاملين في هذه المجالات لاستدراك ما فات، ومحاولة استطلاع واقعِ المرأة أمام العاملين في هذه المجالات، بجرأة وجدية، بعيداً عن لعبة أفلام المقاولات، ومسلسلات التسويق، والمسرح التجاري، وغير ذلك من أمثال هذه الأعمال التي أفسدت الذائقة الجماهيرية وأساءت إساءة بالغة إلى هذا النصف الجميل من المجتمع. وعموماً، يمكننا القول إن الآراء تقاطعت في نقاط واختلفت في نقاط أخرى، لكن الأسئلة ظلت معلقة، لأن صورة المرأة في الدراما لا تتخطى واقعها، وبالتالي موقعها في النسيج المجتمعي والحياتي أكثر منه صورة مجردة في خيال كاتب أو كاميرا مخرج ..

إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر (١٩٨٠ - ٢٠١٠)
أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث علي حسين يوسف من جامعة كربلاء بتاريخ ٧ / ٥ / ٢٠١٣



الممارسة النقدية .. تناصات أم أستنساخات ..؟

المقدمة :-

ينبغي علينا قبل كل شيء ، أن نطرح سؤالا أكثر جدلا ونقاشا ومفاده ببساطة شديدة : هل ثمة مشروع خطاب نقدي عربي معاصر له ملامح واضحة في حياتنا الثقافية والأدبية والفكرية ..؟

في البدء ينبغي علينا الاقتراب من مفهوم (الخطاب) ، فالخطاب وضمن سياق توجهنا هو كلٍ مجموع له معنى (لغوي – شفوي كان أم كتابي – تعليمي ، سينمائي ، رسمي) . فقد يمثل جملة أو فقرة ، أو نصاً يتكون من فقرات متعددة ، أو مشروع (كتاب) يتكون من نصوص متعددة وقد تختلف أشكال ومضامين هذا الخطاب وذلك باختلاف مجالاته الدلالية – لذا فان هذا المجموع يتكون من أجهزة مفاهيمية ومعرفية أو مجموعة من منظومة إجرائية مجترحةٍ تمثل مصطلحات حقل معين من المعرفة ، إن هذا المجموع يقع ضمن منطق جدلي / معرفي قد أتخذ له شكلاً معيناً .



يعطي الطابع المميز لذلك الحقل المعرفي ، وعليه فان هذا الطابع أو قالب (الدمغة) يعدّ من خصـــائص هذا الخطاب . ولكن هل ثمة إشكالية حقاً في تكوين خطاب نقدي عربي ..؟ نقول وبأختصار شديد ثمة نكسات تاريخية لايمكن أغفالها أو التغاضي عنها ساهمت بتقويض دور الخطاب كمفهوم أنجز نوع ما أسس وأدوات ومنهجية في الفكر والفلسفة والمعرفة وفي مختلف العلوم الأخرى ، وعند أعادة محاولة شكله في عصر النهضة أو اليقظة أو عصر التنوير كما يسمى على يد عبدالرحمن الكواكبي ورشيد رضا وبطرس البستاني والأب أنستاس ماري الكرملي ومحمد عبده ورافع رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني و طه حسين وعلي عبدالرازق وفرح انطوان .....وغيرهم ، فبدل أن يسترجع الخطاب (نقصد خطاب جماعة التنوير)هيبتة بأستناده لمفاهيم حديثة في تثبيت مرجعياته بوصفها تنبثق عنه راح يتلمس طريقه عبر حقول معرفية تقع خارج نظامه وأدراجها ضمن سياقات تبليغية .

لا أشكال في بواعث المعرفة أين ما وجدت التي تدخل ضمن الاستيعاب وليس الاندماج بحيث لا يمكن أن يستمد شرعيته من مثاقفة خارج اطر الهوية وتميزها وخصوصيتها ، على حساب تاريخ منظومتنا الفكرية التي باتت أضعف أمام مهمينات جديدة أو حديثة أقل مايقال عنها أنها وافدة .

الإنفتاح على الآخر :

وعليه فان عملية تلاقحنا الفكري مع الآخر في مختلف مدارسه واتجاهاته ونظرياته الحديثة عن طريق الترجمة – قد فتحت لنا آفاقاً ومديات واسعة على مجموعة من المفاهيم والمقولات التي شكلت جهازاً اصطلاحياً متشابكاً ومعقداً لمختلف العلوم والمعارف في تشكيل أو أندماج خطابنا النقدي العربي المعاصر معها . لذا نلاحظ في أحيان كثيرة إن خطابنا النقدي المعاصر ، بدا وكأن مصطلحاته معلقة في الفراغ لأننا لا ندرك مرجعياتها الفلسفية ولا حتى تطورها والظروف الفكرية التي ولدت فيها – غير إن ما يميز بين الخطاب النقدي العربي المعاصر – والخطاب الغربي الحديث – هو إن خطاب الآخر مبرمج على أسس نظامية ومصطلحاته مرتبطة ارتباطاً مباشراً بتطور المشروع الثقافي الغربي نفســه ، بينما هو لدينا أصبح في فوضى الأجتراح واللامعقول .

وللحقيقة نقول:إن من بين هذه المفاهيم التي نقلت إلى العربية مفهوم (الحداثة) و(ما بعد الحداثة ،أو الحداثة البعدية) . لقد كانت الحداثة حدثاً حقيقياً عاشته الثقافة الغربية ، بدءاً من الحافة الأخيرة للقرون الوسطى ، إذ

بدأت آنذاك عند الآخر – حداثة فعلية في مختلف شــؤون الحياة ببعدها الفني والعماري والتكنولوجي ، وحتى في التعامل الحياتي اليومي وذلك بفعل الفئات النخبوية التي أثرت في مجتمعاتها . وبهذا المعنى وكما يؤكد الناقد والمفكر العربي مطاع صفدي – إن الحداثة أصبحت لديـهم حالة (محايثة) – والمحايثة تعني بالضبط حالة معايشة في صميم الواقع اليومي ، أي لتلك النخب والجهات الفاعلة في المجتمع .

هكذا إذن أصبحت الحداثة واضحة جداً بالنسبة للغربي . فالغربي يمرحل حضارته على أساس إن هناك الفلسـفة القديمة ، أو العهد القديم ، أو العصـور القديمة ، تلك التي تمثل الأصول الإغريقية للفلسفة وللفكر الغربيين . فالمجتمعات التي سيطرت فيها الكنيسة كعقيدة وفكر سميت بالمجتمعات القروسطية الأوربية – وقد جاءت ثورة الحداثة على هذا النمط من المجتمعات المتشـددة . لذا فان أية محاولة فكرية تعارض هذه القوانين والسنن بمثابة خرق لسلطة الكنيسة . فجاءت الحداثة الغربية كفكر تمردي على كل هذه الأعراف . من هنا ولد مفهوم أو مصطلح آخر ، ألا وهو مفهوم (القطيعة) مع القرون الوسطى من حيث إنها فلسفة وعقيدة وأيـديولوجية وسـلوك وقيم . وتجلى هذا التغيير في فهم العلـوم والتعـامل معها . وكانـت نتيجة هذا التغيير أن خرج الأوربيون إلى العالم واكتشـافهم لأمريكا .

إن النقطة الجوهرية التي ينبغي تفهمها لمفهوم (القطيعة) – هو إن القطيعة هي انفصال في الوقت الذي تكون فيها على اتصال بالماضي . وهكذا بدأت القطيعة مع الميتافيزيقيا التي كانت وراءها . فبعد إن كانت الكنيسـة تؤكد (اللامتناهي المفارق) الذي هو سلطة عليا مطلقة – أصبح يقابلها الآن لامتناه آخر هو(الإنسان) ، إذن نزلت الحداثة من مستوى (المفارقة) إلى مستوى (المحايثة) .إذ لا يجد الإنسان أمامه إلاّ الإنسان . وبهذا المعنى أصبح الإنسان هو اللامتناهي الحقيقي ، وأنه هو القادر وهو المستطيع وهو المفكر وهو المخطط وهو الصانع لتاريخه الحاضر وهو الذي يخطط لمستقبله بنزعة إرادوية . ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه – هل شكّل الخطـاب النقدي العربي طابعه المميز ..؟ وهل تعرّف الإنسـان العربي على ذاته من خـلال وعي الآخر عبر تنظيمه لمراحل تطوره الحضـاري ..؟ هل أستوعب الخطاب العربي – درس الحداثة من خلال تعرّفه على المشروع الثقافي الغربي ..؟ والسؤال الأكثر أهمية – هل ثمة خطاب نقدي حداثوي عربي استطاع من خلاله المثقف العربي تأكيد هويته ..؟

من هنا نقول : نعم ثمة إشكالية دائمة وقائمة في تشكيل خطاب نقدي عربي . فمنذ ثمانينات القرن العشرين (وهي المدة التي حددها الباحث في أطروحته التي تمتد بين (١٩٨٠ - ٢٠١٠) أخذ النقد العربي يتعرّف على مفهوم (التفكيك) ويعدُّ الناقد العربي السعودي (عبد الله الغذامي) من أوائل الذين أشاروا إلى هذا المنهج في كتابه المعروف (الخطيئة والتكفر ، من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصـر) الصـادر عام ١٩٨٥م . وفي عام ١٩٨٦م أصـدر كتابه الثاني (تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) الذي كان أقرب إلى المنهج البنيوي والدراسة اللسانية في تناوله للنص الشعري المعاصر – منه إلى المقترب التفكيكي أو التشـريحي . لكن الناقد لم يقدم في هذا الكتاب منهجاً ، أو يؤسس لدراسته بل قدم رؤيته (للحداثة) بعنوان : (بين يدي الخطاب – الحداثة وإشكالية الرؤية) . وهذا ما يؤكد إن مصـطلح (التفكيك) قد فـهم على أنه مرادف (للتحليل) في الدراســات النقدية .

بينما نجد الناقد الجزائري (عبد الملك مرتاض) هو الآخر بدا مقترباً في اشتغاله من المنهج البنيوي والتحليل اللساني للأدب . فقد أصدر عام ١٩٨٦م كتابه (بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية) ، وفي عام ١٩٨٩م أصدر كتابه الثاني وهو دراسة لقصة (جمال بغدادي) وهي من قصص ألف ليلة وليلة بعنوان : (ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغدادي) .

وعليه فإذا ما تفحصنا هذا المنجز النقدي منذ منتصف ثمانينات القرن الماضي تتكشف لنا حقيقة إن هذا المنهج ظل بعيداً عن التطبيق العلمي الدقيق في النقد العربي الحديث . والسبب في ذلك هو إن آليات الاشتغال في المنهج التفكيكي تتسم بالصعوبة والدقة ولاسيما في مجال التطبيق . وما ينطوي عليه من أثر أيديولوجي ، إلاّ إن هناك بعض الدراسات النقدية التي تعلن تخليها عن الهدف الأيديولوجي مستخدمة آلياته الإجرائية لا بهدف تهديم المركز بل من أجل الإمساك به وتثبيته كما فعل الناقد العراقي (مالك المطلبي) في دراسته الموسومة : (بنية البياض – قراءة

في المملكة السوداء)، بينما نجد آخرين ممن استفادوا من الأثر الأيديولوجي في سبيل الانقضاض على المراكز المعرفية والثقافية والاجتماعية والسياسية دونما الحاجة إلى استخدام آليات المنهج وأدواته الإجرائية . ومن هؤلاء (كمال أبو ديب) والشاعر (أدونيس) وعلى هذا الأساس هذا فقد أشار أدونيس إلى نقد الموروث وتفكيكه وذلك بقوله : (أعظم ما في الفكر الغربي اليوم هو تفكيك الغرب ، هيدجر هو المفكك الأعظم) . وبمقولته الشهيرة : (يبدأ الفكر العربي الإسلامي بتفكيك ذاته أولا يكون) . وبهذا المعنى نفهم من حديثه ، إن فهمه للحداثة العربية هي : (إن الحداثة هي بالضرورة إنشقاق وهدم عن النظام المعرفي القائم بأكمله) – أي لذلك النظام التقليدي والذي لا يتم إلاّ عبر تفكيكه وتجاوزه ، إذ لا يمكن أن يكون في المجتمع العربي حداثة ولا فكر حديث ،إلاّ بالجهر في تفكيك هذا النظام .

وإذا ما كان الخطاب النقدي يتوجه إلى النص بصفته نظاماً قائماً بذاته يحتوي على قوانينه ، وسننه وأعرافه التي تميزه عن باقي النصوص الأخرى ، نقول من خلال حديثنا إننا نرمي من وراء ذلك ، أن الخطاب النقدي ، هو أولاً وقبل كل شيء ، هو ممارسة قرائية للنصوص ، واهتمامنا هنا ينصب على النصوص الأدبية ، أو الفنية . ومن هذا المنطلق ومن خلال سياق ما طرحه الباحث (علي حسين يوسف) في أطروحته (إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر) نطرح سؤالنا الآتي ما النص ..؟ فإذا كنا نعني به ذلك الوسط الروحي ، أو منطقة التكشف ، ذلك المجال الحيوي الذي تتفاعل فيه كينونة المؤلف بكائناته / أشيائه ، وبغياب هذا العالم . إذاً ما هو مجال النص الأدبي ..؟

الباحث حصر موضوع أطروحته في الثلاثين سنة الأخيرة أي ما بين عامي (١٩٨٠ – ٢٠١٠) ، وهنا لا يخفى على المتتبع للخطاب النقدي العربي المعاصر ، لما لهذه السنين الثلاثين من أهمية كبيرة والتي لعبت دورا كبيرا في محاولة بلورة خطاب نقدي عربي معاصر مستفيدا من تلك المفاهيم والأتجاهات الفنية ومخترقا الأسس النظرية في تحليل المضامين ودراستها من كل الوجوه فكريا ونفسيا وأجتماعيا بوصف أي نص (حمال وجوه) بينما الأطروحة اهتمت بالمراحل التاريخية التي مر بها هذا الخطاب وبدت عبارة عن تتبع سينوغرافي لتحولاته سواء كان ذلك على مستوى الخطاب الغربي أو العربي .

يذكر الباحث في تمهيده : أن حداثة الخطاب النقدي في الغرب ابتدأت فعليا على يد الشكلانيين الروس التي تكونت من حلقة موسكو لدراسة اللغويات وجمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بيترسبورج عام ١٩١٦م وكان من أبرز منظريها شكلوفسكي (ت ١٩٨٤) ، وفلاديمير بروب (ت ١٩٧٠) وباختين (ت ١٩٧٥) الذين دعوا إلى ما أسموه بـ(أدبية الأدب) والبحث عن الخصائص التي تميز النص الادبي عما سواه من النصوص .ثم ذكر الباحث بعد ذلك مدرسة جنيف ومن أبرز ممثليها سوسير (ت ١٩١٣) ، وقد وقف الباحث عند طروحات هذا العالم اللغوي المتمثلة بمفهوم الثنائيات وأهمها ثنائية اللغة والكلام ، وثنائية الدراسة التاريخية والوصفية ، والصوت والمعنى ، والدال والمدلول ، والأختيار والتأليف والحضور والغياب ثم ثنائيات البنية والحادثة ، والفونيم والألفون .ثم عرج بعد ذلك على أسهامات آراء هيلم سليف في ظهور تيار نقدي جديد سمي (بالنقد الجديد) وهو مدرسة نقدية أمريكية ، ثم ذكر بعد ذلك النقد الماركسي عند (مدرسة فرانكفورت) التي أستندت إلى طروحات ماركس وأنجلز ومن أبرز منظريها جورج لوكاتش (ت ١٩٧١) ، ثم تيار (ما بعد النقد الماركسي) ومن أبرز منظريه غرامشي (ت ١٩٣٧) وأدوراد سعيد وبينديكت أندرسون ، وهانز رورت ياوس، وجيرنبلات ، وتيري إيغلتون وقد أفاد هذا التيار من علم النفس الفرويدي ، والظاهراتية ، والوجودية .ثم تناول الباحث بعد هذا العرض التاريخي المدرسة التفكيكية وهي إحدى تمثلات ما بعد البنيوية مؤكدا في استعراضه على أن التفكيك قام على معارضة المسلمات السائدة مستندا على التشكيك وزعزعة كل يقين ، مستطرقا في كلامه : حتى وصل الشك إلى قدرة اللغة على نقل الأفكار نقلاً موضوعياً ويعد دريدا رائد التفكيك الأساس ، وقد قسم التفكيك إلى مدرستين أحدهما مدرسة يال الأمريكية ، والأخرى مدرسة تيل كيل الفرنسية ذات الاتجاهات النقدية والخلفيات البنيوية ومن روادها (بارت ، وفوكو ، وتودوروف ، وديلوز ، وغاتاري ، وموريس بلانشو .

ثم أخذ الباحث يستعرض ظهور نظريات التلقي والقراءة والتاويل بوصفهما أفرازا من أفرازات التفكيك إلى أنها أستندت إلى مقولات الشكلانيين وظواهرية أنجاردن وهورمنوطيقيا غادامر مؤكدة على العلاقة بين القراءة والنص جاعلة من القراءة نشاطا خلاقا يوازي العمل الأدبي . ثم تطرق الباحث على ذكر المدرسة السيميائية المستمدة مقولاتها من العالم اللغوي دي سوسير وبيرس






الذي قام بدراسة الرموز والعلامات (الأيقونة ، الأشارة ، الرمز) ، ويقول الباحث ومن المناهج النقدية الجديدة القائمة على لسانيات اللغة : النقد الثقافي الذي اسسه فنست ليتش وذلك بتحويل النقد إلى نقد معرفي .. ثم ظهر النقد النسوي المهتم بتاريخ المرأة مبرزا التأكيد على المرأة الناقدة والمنتجة للنص .

ومن هذا الأقتباس يتضح أن الباحث في أطروحته لم يركز بحثه على سنوات موضوع البحث الممتدة من (١٩٨٠ – ٢٠١٠) وهي مرحلة تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة والتي نقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت في هذه المرحلة ، وقد رأى الناقد الجزائري الدكتور جميل حمداوي ان هذه المرحلة جاءت لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي ، كاللغة والهوية والأصل ، والصوت والعقل مستخدمة في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والأختلاف والتغريب ، مما أدت إلى ظهور فلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام ، وتتميز ما بعد الحداثة بقوة التحرر من قيود المركزوالإنفكاك عن اللوغوس والتقليد وعلى ما هو متعارف عليه وممارسة كتابة الإختلاف والهدم والإنفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص .وعلى هذا الأساس نرى أطروحة الباحث علي حسين يوسف قد خلت من أسئلتها المركزية وهي الإشكالية التي يحملها مفهوم (ما بعد الحداثة) وهل يعد هذا المفهوم مفهوما علميا أم جاء ليؤرخ مرحلة مهمة والمتثلة بالقطيعة المعرفية ولما أراد الباحث أن يقف عندها ويطلق أسئلته المركزية دعاها بالمراوحة بين التراث والمعاصرة .

إذا ما هو مفهوم ما بعد الحداثة ..؟ وما سياقها التاريخي والأبستمولوجي (المعرفي) ؟ وما هي مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية ..؟ وما هي أهم النظريات التي رافقت ما بعد الحداثة ؟ وما هي أيجابياتها وسلبياتها ..؟ تلك هي الأسئلة التي كان من الممكن على الباحث طرحها في أطروحته .هذا وقد ظهرت ما بعد الحداثة في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية ولا يمكن الحديث عن ما بعد حداثة واحدة بل هناك ما بعد حداثة عامة وما بعد حداثات فرعية وجملة القول أن ما بعد الحداثة قد غزت جميع الفروع المعرفية كالأدب والنقد والفن ، والفلسفة والأخلاق ، والتربية وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا وعلم الثقافة والاقتصاد والسياسة والعمارة والتشكيل . من هنا نرى أن هذه المرحلة وهي من أخطر المراحل التي تلقفها خطابنا النقدي العربي المعاصر وهي تستند إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية وقد حصرها الناقد الموسوعي الدكتور جميل حمداوي في كتابه الموسوم (نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة) في النقاط الآتية :- التقويض ،التشكيك ،الفلسفة العدمية ، التفكيك واللاإنسجام ، هيمنة الصورة ، الغرابة والغموض ، التناص ، تفكيك المقولات المركزية الكبرى ، الانفتاح ، قوة التحرر ، إعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي ، تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية ، الدلالات العائمة ، ما فوق الحقيقة ، التخلص من المعايير والقواعد .

ممارسة نقد النقد :

ففي ممارستنا القرائية للأطروحة نواجه الباحث وهو يصرح في مقدمته قائلاً : (هذه الأطروحة تمثل محاولة للأشتغال في نقد النقد ، والجهد المبذول فيها يمثل قراءة نصوص نقدية أختصت بدراسة الشعر العربي – القديم والحديث – أما أختيار موضوع الأطروحة فينهض على

عاملين أثنين : الأول يتمثل في رغبة الباحث في العمل في ميدان نقد النقد ، أما العامل الآخر فيتمثل في قلة الدراسات في هذا الحقل ، وعدم تقديمها رؤية شاملة لإشكاليات النقد العربي وأختصاص أكثرها يتمثل بدراسة إشكالية واحدة من تلك الإشكاليات) ، ثم يلاحظ المتتبع لهذه الفقرة أن هذا القول هو ليس قول الباحث ولا تصريحه الأساس الذي بنى عليه بحثه ، إذ أنَّ هذا الأقتباس قد وضع عليه هامش رقم واحد وعند قراءتنا له يحيلنا إلى أطروحة دكتوراه للباحث محمد غانم الموسومة (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي ، قديمه وحديثه) ، وهذا يؤكد لنا أشكالية التضمين والأنجرار وراء التضليل بطريقة فنية ومرنة والأكثر من ذلك محصنة ، ومن جانب آخر نلاحظ أن ما يصرح به وما يتوصل إليه من معطيات فكرية ورؤى تستبطن الخطاب النقدي العربي ما هي إلاّ أستنتاجات الآخرين ، وبدت الأطروحة بأكملها عبارة عن مواد تجميعية قام الباحث بربط أنساقها المقتبسة من مصادر ومراجع عديدة وصبها في السياقِ العام في تكوين ما يشبه بخطاب نقدي.. وبدا الباحث بعيداً عن الممارسة النقدية أو القرائية التي أراد منها أن يكون أشتغاله قائما على ممارسة نقد النقد ، إذ أن مصطلح (نقد النقد) هو عبارة عن نشاط فكري نوعي، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحه، وهذا ما تؤكده مناظرات العرب القدامى و مساجلاتهم، من قضايا أدبية و بلاغية و نقدية نظرية و تطبيقية ، غير أنَّ الخطاب النقدي العربي ظل مفتقرا إلى الوعي لهذا المفهوم و التنظير بحدود مادته المعرفية ، من هذا المنطلق نلاحظ الدراسات النقدية الحديثة منشغلة (بطرح جدلياتها ورؤاها المعرفية بشأن الوعي بمصطلح (نقد النقد)، و الإحاطة به و تعريفه، وصولا إلى حصر حدوده، و فك الالتباس الحاصل بينه و بين الحقول المعرفية الأخرى، لاسيما النقد الأدبي الذي بدا مهتما بشأن التأويل وهورمونوطيقا النصوص)(١) المقدسة وذلك برفع الغطاء المقدس عنها وطرحها على مائدة النقاش أو ما تسميه بعض الدراسات الحديثة بـ(نظرية الحجاج) ليكون محط اهتمام نقد النقد بوصفه كلاما في النقد يمثل، سواء أكان في شكل صياغة معرفية مكتملة أم شبه مكتملة، ضربا من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة لا يمنع اختلاف درجاتها حدة و لطفا و بلوغها مرات كثيرة حد التملق و التزلف، مصادمة النقد فيها للنقد الآخر ، والناقد الذي يمتلك هذه الخبرة في صناعة الكلام النقدي يكون موسوعيا وذا خبرة و اتساع عاليين في مجال التأويل و الشروح و التفاسير و اختلاف التصورات و المقولات و الخلفيات الفكرية و المنهجية، الحافزة على أن يصبح نقد النقد حفرا في كيان النص النقدي .

المثاقفة النقدية : لقد حاولت الدراسات والبحوث التي تهتم بالحداثة وما بعد الحداثة وخاصة في المرحلة التي خصصها الباحث في الثلاثين سنة من مشروع أطروحته هذه ، هو أستشراف ما يطرح من مقولات وأصطلاحات ومفاهيم وأفكار فلسفية ومعرفية سواء على الصعيد التنظيري أو التطبيقي ، وذلك في ما يتعلق بالثقافة النقدية ، وبنظرية النقد الأدبي ، وبالمعرفة الأدبية ، وبطرائق التحليل وكل هذا يأتي لبلورة خطاب نقدي عربي معاصر يواكب هذه المرحلة المهمة ، أن هذا التلاقح الفكري مع الآخر والانفتاح معه على شتى المستويات ، الهدف منه هو الدفع بعجلة النقد الأدبي العربي للانخراط ضمن مسيرة النقد العالمي وخاصة عند دخولنا في الالفية الثالثة ، وهذا يأتي عن غيرة ثقافية قومية وعن روح تقدمية ، خاصة وان قرننا الجديد قائم على أرهصات عولمة كاسحة لكل شيء وفي كل شيء .. لذا نرى الثقافة النقدية الحديثة في العالم العربي قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتطورات التاريخية والاجتماعية منذ بدايات القرن، الشيء الذي دفع إلى إعادة النظر في كثير من التصورات والمفاهيم الثقافية بكاملها، وجعل مسألة العلاقة بين ما هو أدبي وما هو سياسي تحتل موقعا بارزا في كل ذلك. و نتيجة هذا أصبح الخطاب النقدي العربي نفسه في الواجهة وكان عليه أن يجدد آلياته في العمل ، ولما كان المنهج البنيوي قد دخل إلى عالمنا العربي عن طريق الترجمة ، وذلك بتلاقح الأفكار مع الآخر رأى فيه النقاد والمفكرون خير سبيل في بلورة خطابهم النقدي بعد إن كان يخلوا من منهج منضبط كالبنيوية التي ترتكز ارتكازا كبيرا على النص ، لذا بدا النص لديهم أشبه بساحة حرب تعج فيها المعارك والأحداث ، فأصبح النص عالم قائم بحد ذاته يحمل قيمه وسننه وأعرافه ومعاييره الخاصة بعيدا عن كل ماهو خارج نصي ، حتى صرح الناقد الفرنسي المشهور رولان بارت بموت المؤلف ، وعلى الناقد في المنهج البنيوي أن يبحث عن آلياته التي أرسى أسسها العالم اللغوي دي سوسير في أشتغالاته التي أفضت إلى كيفية أختراق النص والكشف عن الهيكيلية البنائية له .. ولما لوحظ أن ذلك قد يؤدي إلى الانغلاق وإلى





الحد من قيم النص الذي لا يمكن تعطيل أبعاده الوظيفية في مجتمع تتكالب عليه الأحداث القاسية، أخذ سهم النقد يتوجه نحو الدراسات السوسيو- نصية التي تجمع بين ما هو نصي تكويني وما هو اجتماعي أو بيوغرافي أو نفسي أو معرفي مما لا يمكن الاستغناء عنه أو توقيفه من دلالات النصوص المختلفة، وعلى وفق هذا التصور نلاحظ أن المشهد النقدي العربي المعاصر يعج بالدراسات التحليلية والدراسات الجدلية التركيبية والدراسات التأويلية المنفتحة على مفاهيم القراءة والسيميولوجيا والهيرمينوطيقا وما إلى ذلك، فهذا يعني أن عملية المثاقفة النقدية قد فرضت تطورا ملحوظا في المناهج والمفاهيم وطرائق التحليل بشكل قد يعتبره البعض تبعية أو خضوعا للهيمنة الغربية في هذا المجال كما في غيره من المجالات. هكذا راح الخطاب النقدي العربي متأثراً بالألسنية والسيميولوجية والبنيوية والتفكيكية وسواها مما أنتجته الحداثة وما بعد الحداثة .. من هنا ولدت دراسات ومقاربات عديدة تبحث في إشكالية المصطلح النقدي نذكر منها (ما قام به د. إحسان عباس ورؤيته بأنه ليس لدينا مصطلح نقدي يوازي ما جدَّ في مصطلحات النقد الغربي، فتأتي الترجمات العربية كلها اجتهادات، لأن المذاهب النقدية في الغرب ليست مجرد مصطلح، فالمصطلح لم ينبت إلا بعد قيام المدرسة الفلسفية التي يعتمد عليها الناقد، فضلاً عما أشار له الناقد كمال أبو ديب من أنه لا يستطيع استخدام المصطلحات التي ظل يستخدمها من جديد مثل الجماليات والبنيوية في كل السياقات، فيقوم بتغييرها أي يجعلها قادرة على استيعاب كل ما يريد التعبير عنه، دون إغفال السياق الدال لجهة تقعيد المصطلح، ومقاربته لدى النقاد العرب، من أمثال د. عبد السلام المسّدي، الذي يرى بأن لا مخرج لنا من مشابك المعضلة الاصطلاحية في ارتباطها بالمسألة الفكرية وبالقضية الثقافية بالاستشراف الحضاري الفسيح إلا بتأسيس ثقافة معرفية بعلم المصطلح)(٢). وعلى وفق هذا السياق الفكري في تلاقحنا مع الآخر دخلت الترجمة عنصرا مهماً وحيويا في ترجمة المصطلحات والمفاهيم .. فنلاحظ أنَّ أغلب المترجمين والنقاد العرب لا يحبذون التحيز في ترجمة المفاهيم الغربية حيث يعتقدون في تصورهم أن هذه المفاهيم هي مفاهيم كونية وعالمية متعالية عن الزمان والمكان وعن أية خصوصية تاريخية وحضارية، وليس لها أية صلة بمضمون فلسفي أو عقيدة دينية ، أي بمعنى أنَّ أغلب المترجمين يأتون من حقول معرفية وعلمية ليس لهم صلة أو معرفة بما يسمى بالخطاب النقدي العربي الأمر الذي نتج عنه لدى البعض ما يمكن أن نسميه بالترجمة الحرفية الآلية لهذا المفهوم. وهذا ما تنبه إليه كثير من النقاد والدارسين العرب، وفي مقدمتهم المفكر المصري عبد الوهاب المسيري وسعد البازعي وعبد العزيز حمودة. فقد أكد المسيري في أكثر من موضع من دراساته، تحيز المفاهيم الغربية وارتباطها بمعجمها الحضاري وسياقها التاريخي الذي نشأت فيه ..وعلى وفق إشكالية مفهوم الترجمة التي يعدُّ من المفاهيم الضرورية والحيوية في الحراك الثقافي ، فكل أمة تملك لغتها الخاصة وكذا أعرافها وقوانينها وتقاليدها وأرثها الحضاري المتمثل بمفكريها وفلاسفتها ، يصرح المسيري ذاكراً النقاط الآتية التي تتعلق بترجمة المفاهيم وهي :

١- كل دال متجذر في تشكيل حضاري فريد، له لغته المعجمية والحضارية الفريدة، ولذا فالدال (وحقله الدلالي) مرتبط بسياق حضاري محدد، ويشير إلى ظواهر بعينها دون غيرها (٣) .

٢- الدال بطبيعة الحال لا يشير إلى مدلول خارجي وحسب، وإنما يحتوي أيضا على وجهة نظر من سكه وزاوية رؤيته واجتهاداته (منظوره)...(٤) ، والأمر نفسه لاحظه سعد البازعي حيث يقول: ومن هنا كان الملاحظ على كثير من المترجمين والباحثين العرب تغليب قيمتي الصحة والدقة، بعيدا عن المساءلة الناقدة، فيما يبحث ويتلقى عن الثقافة الغربية إجلالا واحتراما لذلك المصدر الذي يبدو وكأنه لا يجوز التصرف فيما يرسل. الصحة والدقة تحيل عمليتي الترجمة والتواصل المعرفي إلى عملية نقل تراعي الدقة والضبط، وتحاول أن تكون زجاجا شفافا يمرر المعرفة دون أن يؤثر فيها(٥) .

فبعد إنْ أخذ الباحث تعريفات إشكالية مفهوم المثاقفة والمثاقفة النقدية المتعددة في أطروحته قدم لنا مسحاً شاملاً تجميعيا ومبسطاً ذاكراً فيه أهم فلاسفة الغرب ومفكريه ، من أجل أن يبرهن مدى تطور العقل الغربي في صناعة مشروعه الفكري ليقابله بالغياب الفلسفي والفكري الذي يعتري العقل العربي وذلك لمرور هذا العقل بمحطات سكون منذ سقوط بغداد على يد هولاكو والمراحل التاريخية التي بقيت فيها الشعوب العربية تحت سيطرة الاستعمار .. فالباحث بدأ مشروعه البحثي من إشكالية المثقافة النقدية





، حيث تناول في المبحث الأول : المتن النقدي المترجم ، وإشكاليات القراءة والتفسير ، أما المبحث الثاني حيث تناول فيه : إشكاليات المصطلح النقدي ، والمبحثان عبارة عن مسح تاريخي شامل ومبسط وسريع الإيقاع مما جعله يبتعد ابتعادا كلياً عن أهم نقطة أكد عليها الباحث والتي ذكرها في مقدمته وهي : أنَّ هذه الأطروحة تسعى إلى أنْ تمثل محاولة للاشتغال في ميدان نقد النقد ..

الخاتمة :- من هذا كله نستنتج ومن خلال تتعبنا لقراءة الأطروحة أن الخطاب النقدي العربي المعاصر يعيش أزمة حقيقية ، وأنَّ آليات قراءتنا للنصوص الإبداعية العربية بقيت على حالها وصفية وتعريفية ، أضف إلى ذلك أهمية ما تناولته من مفاهيم واصطلاحات فلسفية التي لم تكن خافية على أحد من أنها ساهمت بشكل أساس في توسيع الطروحات الفكرية والنقدية و كشف المستور والمضمر في بنيات السياق والأنساق إلا أن البحث لم يستخدم مقارنات لثرائها وأنما أكتفى بتأكيدها تارة وباللوم على الترجمة تارة أخرى .. .

المحرر الثقافي

المصادر

١ / . (في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره - د. نجوى الرياحي القسطنطيني - مجلة عالم الفكر ، العدد١ ، المجلد ٣٨ يوليو - سبتمبر ٢٠٠٩ :٥١) .

٢ / الإحالة إلى مقال : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد- د. يوسف وغليسي / أنترنيت رابط : http://www.neelwafurat.com/itempage. search=books&١٩٧٧٣٤-aspx?id=lbb١٦٦٢٧٨

٣ / الإحالة إلى مقال : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد- د. يوسف وغليسي / أنترنيت رابط : http://www.neelwafurat.com/itempage. search=books&١٩٧٧٣٤-aspx?id=lbb١٦٦٢٧٨

٤ / (عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م. ص:١٩٦-١٩٧) .

٥ / (سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٢٣٥).









الاستاذ الدكتورعبود جودي الحلي

لا تَلُمْ عاشِقاً ـ عَدَتْكَ العوادي ـ

وإذا شئتَ لُمْ خَليَّ فُؤادِ

ليسَ يَقوى على الهوى غيرُ قلبٍ

طيِّب سالمٍ من الأحقادِ

فحياةُ المحبِّ أمنٌ وسلمٌ

لا اعتداءٌ على حقوقِ العبادِ

وإذا ما قضى يموتُ شهيداً

لا كموتِ الطغاةِ والأوغادِ

إن يكن بعضهم يرى الحبَّ ذنباً

حبذا الذنبُ حبُّ هذي البلادِ



alrqaim

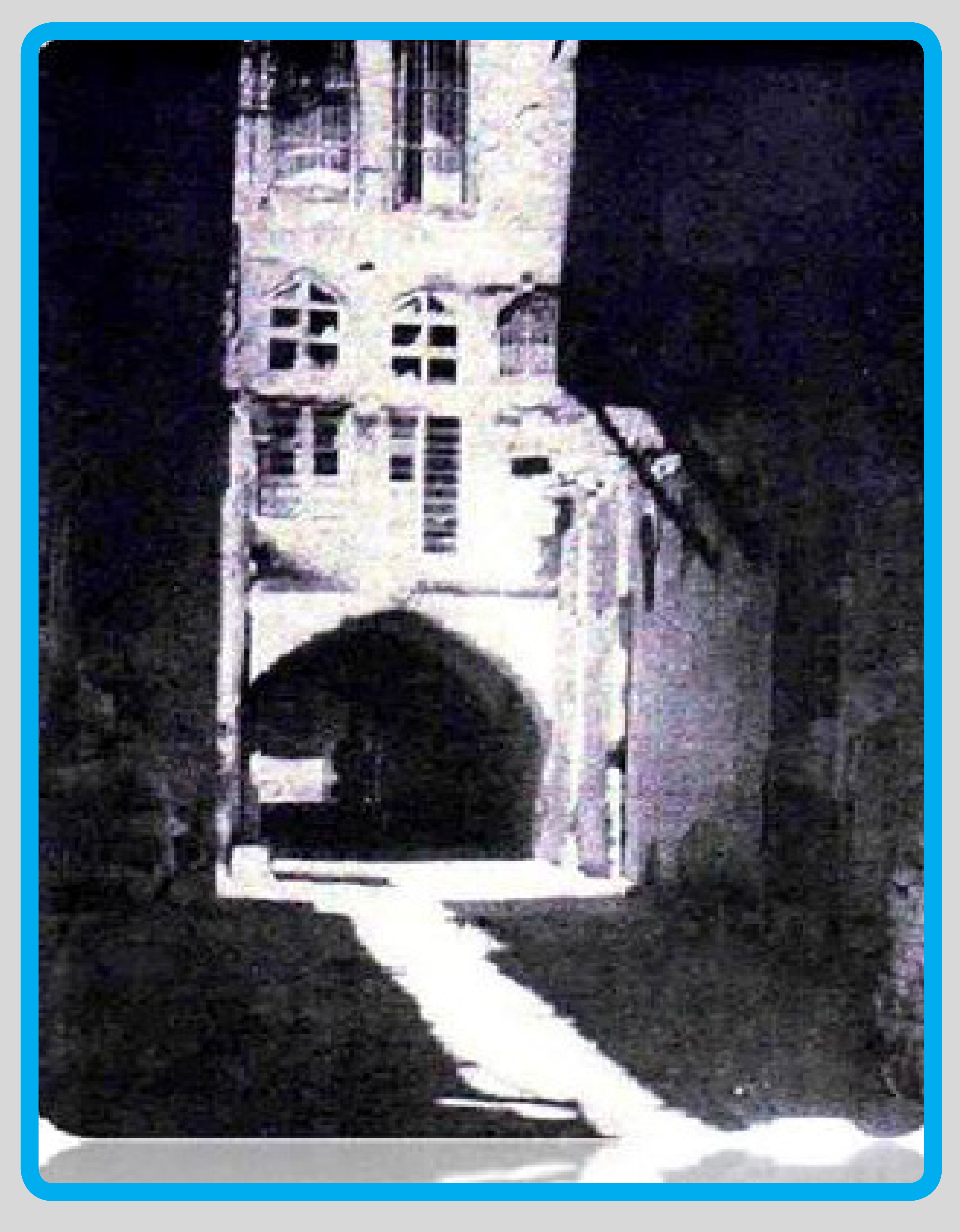


alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥/ ٥/ ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧/ ٢/ ٢٠١٤



طاق الزعفراني احد معالم كربلاء القديمة



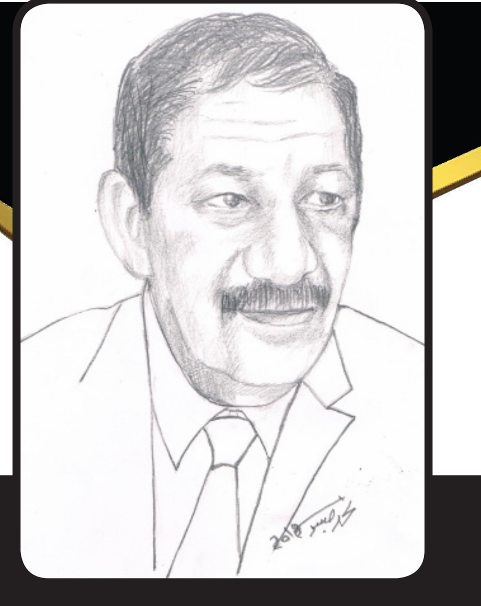
مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب

تصدرعن دار الرقيم في كربلاء





المحتويات



احتفاء أم سؤال السرد ؟!

لدينا في هذا الجانب مؤشران

كلمة العدد

رئيس التحرير

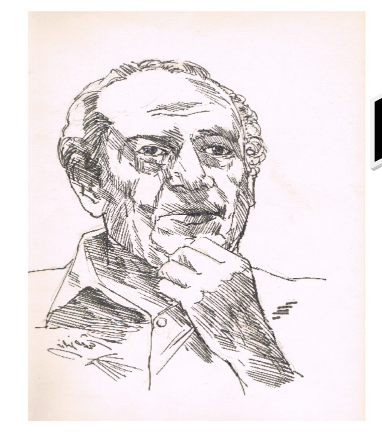
النقطة الأولى :

لم يكن هذا العنوان مجرد أثارة نزعة القارئ المتخصص أو نريد من خلاله أن نستطلع رأيا معينا بقدر ما هو راهن قائم يدور دائما في أذهان الكثيرين من المهتمين بمتابعة الخطاب الروائي تحديدا ومن ضمنهم هيئة التحرير ومفاده يتعلق: بنظرة متشككة ومتوجسة .. هل يوجد معيار فني وراء هذا الكم الهائل للإنتاج الروائي ؟..وما هي طبيعة التحولات التي أدت إلى متغيرات هذا المنجز عن دواعي أسئلته الكبرى في التخليق والتكوين والسيرورة التي تنبثق من إشكالات الواقع أصلا ..هل هي بسبب تحولات اجتماعية و اقتصادية وسياسية أو فكرية وثقافية ؟.. أم إنها مجرد ظاهرة مرتبطة بموجهات أغرائية تحاول أن تخترق مفهوم النص كخطاب تتمثل فيه المرجعيات الثقافية ويندرج ضمن وسائل أنماطه وأساليبه المستجيبة لشروط التقانة وفلسفتها في معالجة أطروحاته الفكرية و بذلك يفسر لنا هذا الخطاب إن ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها في تأسيس قوانين اشتغاله ليس الواقع كما تعكسه صور الفوتوغراف بل ما تشحنه الصور في تحريك الذهن لخلق مرادفات محايثة ومجاوره لها تساهم في تفعيل الوعي والمدارك والأحاسيس ، وبذلك كانت هذه الظاهرة ..ظاهرة التهافت على كتابة الرواية التي أغلبها يندرج أو ينطبق عليه مفهوم (الأغراء والإغواء) الذي تعرضه سياسة الجوائز وأيديولوجيتها بشكل خاص ، حيث تكون مبرمجة آلياتها للتشويش على موجهات الذائقة النصية وتغيير معادلة ما يصطلح عليه ب (الأكثر رواجا) ..هذه الذائقة بطبيعة الحال لا يمكن أن تتوافق مع رؤية المؤسسة النقدية في التقييم والتمثيل لروح النص وثراه المعرفي لأنها لا تؤمن أو لا تخضع ببساطة لغير سلطة النص ومحتواه ومضامينه في العملية الإبداعية ..هذا لا يعني أن الجوائز غير مطلوبة ولا مرحب بها في عالم الإبداع بل نعتقد أنها استحقاق وطني ورمزي وإنساني في حياة الشعوب والأمم المتحضرة ... بكل تأكيد تبقى هذه المؤشرات بحاجة إلى مراجعة فاعلة لتجاوز تأثيراتها على واقع البنى السردية وتحولاتها التي تختلف كثيرا عن آلية كتابة الريبورتاجات الصحفية المغلفة بأسم الرواية .... ومع كل ذلك نعتقد أن أي ظاهرة من هذا النوع هي قابلة للتفتت والانهيار والزوال باختفاء مسوغات وجودها ..وعلى هذا الأساس نرى لاشيء أوسع من مساحة الإبداع في حضوره وانتشاره لأن تاريخ الإبداع أسمى من أن يلتصق بجائزة ما .

النقطة الثانية :

حينما طرحت الرقيم محاورها الخاصة بالسرد الروائي كانت تدرك تماما أنها من المستحيل أن تحيط بتجربة ومعالم وأبعاد هذا الجنس الأدبي أو احتواء مدارسه وفنونه وأساليبه ...ولهذا أخذت هيئة التحرير على عاتقها الخوض في المقاربات النسبية كصيغة مقبولة للغة المحاور التي تركزت على ما يلي :الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن ، التقنيات السردية وأبعادها الثقافية في التجربة الروائية ، الرواية بين مفهوم التراث وتجلياته واطر الوثيقة ، تحولات الخطاب في سياق روايات ما بعد التغيير ، تجليات التجربة السيرية بين الذات ومفهوم النص ، وأخيرا تجارب وشهادات .

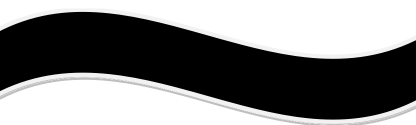
وللحقيقة نقول عندما أُعلن عن هذه المحاور في بداية هذا العام كان المتوقع لها كسقف زمني أمده سنة لتحقيق أنجاز العدد الخاص ولكن كثافة حجم المواد وتنوعها جعلنا أمام حقيقة سارة في تقويض الزمن وإصدار المطبوع قبل أوانه .. ووصل بنا الحال بكل اعتزاز إلى ترحيل بعض مواد هذا العدد للإصدارات القادمة ...وهذا ما يدل على ثقة كتاب المجلة بمنشورهم عبر رحلة الكلمة لخمسة أعداد مضت كانت حافلة بإضاءات أسئلتهم .





تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق

د. محمد عبدالمطلب



(١)

ظهر مع الحداثة ما سمي(علم الرواية) وتابعه (علم السرد) تأسيساً علي أن هناك نوعا من النصوص الأدبية التي حصرت وظيفتها في إعادة إنتاج الواقع بمجموع وقائعه وشخوصه، والعلاقة الجدلية التي تربطهم، ثم تقديم هذا المنتج في لغة توصيلية ذات مواصفات أدبية، وكان ظهور مصطلح (علم الرواية) وتابعه (علم السرد) ذا تأثير واسع في المحيط الأدبي والنقدي، وازداد هذا التأثير عندما زاحمت الرواية سواها من أجناس القول، وسعت أن تجد لها مقعداً في المقدمة.
إن ترديد هذين المصطلحين في زمن الحداثة، قد استهدف تخليص الرواية من القراءة الانطباعية التي صاحبتها منذ بواكيرها حتي أوائل القرن العشرين، ومما لاشك فيه، أن هذه الانطباعية كانت وليدة (المحكاة) التي كانت تنظر في النص بوصفه محاكاة الواقع، إذا كانت المحاكاة أمينة وصادقة نال النص الرضا والقبول النقدي، وإذا انعدمت الأمانة والصدق، كان الرفض الفوري، دون نظر إلي الأداة التعبيرية التي وظفها الأديب، سواء أكان صادقا أم غير صادق، ذلك أن الانطباعية احتكمت إلي (المرآة) النصية، وأهملت سواها من الأدوات المنتجة للنص، وتناست الهيكل البنائي للرواية.
ومع سقوط الانطباعية، أو تحجيمها ـ علي أقل الاحتمالات ـ اتجهت القراءة النقدية إلي البناء الداخلي للنص الروائي، وبخاصة بعد جهود فرويد في مباحثه النفسية، وما قاله عن الوعي والعقل الباطن، وهو ما هيأ المجال الأدبي لظهور (رواية تيار الوعي) التي أسقطت المحاكاة والانطباعية نهائيا، إذ إنها تجاهلت وقائع العالم التي تسكن الخارج، وسلطت عنايتها علي الوقائع الداخلية للإنسان، أو لنقل: إنها جعلت وقائع الخارج انعكاسا لوقائع الداخل، وهو انعكاس عضوي، بل ربما يكون عشوائياً.





معني هذا أن يبدأ السرد ممارسة وظيفتة من الداخل، وهو منطقة ليس لأحد سلطان عليها، وليس هناك رقابة تحاصرها، وربما لذلك اتسم هذا التيار الإبداعي بكثير من الغموض، ولم يكن غموضا من أجل الغموض، وإنما من أجل الإفصاح.

وهذا التحول الطارئ للخطاب الروائي، صاحبته عناية واضحة من الخطاب النقدي بالأبنية المنتمية (للوعي الداخلي)، مثل (الحوار الداخلي) و(الأحلام) و (التفريغ النفسي) و (الإسقاط) ثم عناية أخري بتخليص النص من سلطة المبدع حتي لا تلاحق المتلقي.

وفي هذا السياق ظهرت بعض الإشارات لمصطلحات ما بعد الحداثة التي تختص الرواية، مثل الذي دار حول (الحوار الداخلي) من كونه حوارا مباشراً أو غير مباشر، ومثلما هو الأمر مع بعض الأبنية الصياغية (كالضمير) و(الإشارة) و(أدوات الربط)، وبعض الأبنية الدلالية، مثل (المناجاة) و (التداعي الحر)، ثم رصد بعض تقنيات الفنون البصرية، كالمونتاج والسيناريو والفضاء النصي وغيرها من التقنيات.

(٢)

لقد تردد في زمن الحداثة مصطلحان متشابكان: (الخطاب ـ النص) وليس من همنا هنا الدخول في جدل حول ما دار حولهما من حدود معرفية، وعلاقة أدبية، وثم فإننا نغادرهما إلي ما سبق أن أشرنا إليه (علم الرواية) و (علم السرد) ومردودهما المعرفي، إذ كان هناك يقين بأن كل خطاب له مستويان منفصلان علي مستوي التحليل، وإن كانا متحدين علي مستوي الإنتاج، أما المستوي الأول، فهو البناء الصياغي، والمستوي الثاني هو المنتج الدلالي، وكان السؤال النقدي الملح: هل من الممكن أن ينضوي المصطلحان تحت مصطلح (النص) ؟ وأهمية السؤال جاءت من أن قراءات ما بعد الحداثة أعطت للنص حقوقا كثيرة، وأولها :حق أن يكون النص منتجا لذاته، بل في قدرته أن يكتب نفسه، علي معني أن يكون النص هو(القائل) أي (فاعل القول)، وبحق هذه القدرة فإنه يسعي للتعبير عن مكنوناته الداخلية، وكيفية إطلالها علي الخارج التي علي ضوئها يشكل مواقفه وأحواله وزاوية رؤياه، ومن ثم رفضت النصية مجموع المرجعيات الخارجية بكل مستوياتها، سواء أكانت مرجعية واقعية، أم مرجعية فكرية، معني هذا أن عناية النص البالغة تكون بالمستوي الأول .

ومن الملاحظ أن مصطلح النص ارتبط ارتباطا حميما بمصطلح (النوعية) الذي جاء ظهوره في حوار مصطلح (العولمة) بكل متغيراته الكمية والكيفية في كل المجالات الإنسانية، أي في (متغيرات الثقافة) بوصف الثقافة جامعة للمسلك البشري داخليا وخارجيا، ومن مكرور القول أن نعيد الكلام عن مرحلة (الوفاق الدولي) التي أوقفت الصدام بين الكتلتين: الغربية والشرقية.

ويبدو أن (العولمة) كان لها مواليدها، ومن هؤلاء المواليد (ظاهرة التجنيس) التي كسرت الحواجز النوعية، وكان مصطلح (النص) هو المناسب لاستيعاب هذا الكسر، علي معني أن الإيغال في النصية كان مصاحبا لتحجيم النوعية، وكان لذلك صداه ـ المباشر حينا، وغير المباشر حينا آخر ـ في الرواية، حيث تنازلت عن بعض حقوقها المحددة لخصوصيتها، وهو تنازل باعد بينها وبين المفهوم التقليدي لها، وهو مفهوم أحاطته المذاهب النقدية المتتابعة بإطار من القداسة الفنية.

ومع انكسار التنوعية، ظهرت بداية التداخل النوعي علي نحو محدود، ثم أخذت في الاتساع، فكانت تداخل الرواية بالقصة، وتداخلها بالسيرة، والمذكرات اليومية، وتداخلها بالمسرحية، ثم تداخلها بالشعر.

(٣)

إن منهج البحث يقتضي أن يكون الحديث عن الرواية بدءا من مصدر إنتاجها، فمن هو منتجها؟ هل المؤلف أم الراوي؟ لقد استحضر بارت مصطلح (المؤلف) ثم أماته، ورأي أن حاشية حضوره كانت رهنا (بحقوق التأليف والنشر)، وقد سعي فوكو إلي فك الارتباط بين المؤلف والشخص الذي كتب العمل الأدبي، وهو ما يعني أن هذا المؤلف قد استحال إلي كينونة ضبابية ليس دوراً أو وظيفة تنفيذية، ومن ثم فإننا نتقبل مقولة بارت ـ مع التحفظ ـ وتقبلنا راجع إلي أن هدف بارت من إماتة المؤلف، هو الحد من سلطته علي النص (١).



وإذا نظرنا إلي المؤلف بوصفه القائم بالكتابة فحسب، فإن النظر لابد أن يتجه إلي (الراوي) بوصفه المنتج التنفيذي لهذه الكتابة، ولن نطيل الكلام حول مفهوم الراوي، فهو مفهوم يكاد يدركه عامة المثقفين، ذلك أن التراث العربي قد تعامل مع هذا المصطلح علي مستويات متعددة، منذ أن كان هناك رواة للشعر، ورواة للحكايات والأساطير، وينضاف إلي كل ذلك الوظيفة الدينية التي أداها الرواة في حفظ النصوص المقدسة.

إن استبعاد الكلام حول مفهوم الراوي، يضعنا مباشرة في مواجهة وظائفه ومواقعه التي علي أساسها يتدخل في بناء النص، وفي مسارات السرد، وفي اختيار أدوات هذا السرد، ذلك أن عقيدتنا ـ بعيدا علي الجدل حول المؤلف والراوي ـ أن هذا الراوي هو الموكل بنقل النص من المؤلف إلي المتلقي، وبحق هذا التكليف، فإنه يتمكن من توجيه النص بما يوافق ميوله الخاصة أو العامة.

وإذا كانت هذه الوظيفة المركزية للراوي، فإن مواقعه متعددة ومتنوعة، فله مواقع مكانية، ومواقع زمانية، وفي المواقع المكانية منطقتان رئيستان، لأنه إما أن يكون خارج النص، وإما أن يكون داخله، ومن المتاح له أن يتحرك بين هاتين المنطقتين، وعندما يحتل منطقة الخارج تنحصر مهمته في إنتاج الأقوال، وعندها يتحول إلي شخصية من الشخوص المنتجة للأفعال.

وسواء احتل الراوي منطقة الخارج أو منطقة الداخل، فإنه يؤثر ـ غالبا ـ المواقع الخلفية التي تتيح له قدرا واسعا من الرؤية الكلية، وقد يغادر هذا الموقع الأثير ليحتل المقدمة، بهدف أن يقود الأحداث والشخوص، وإحكام السيطرة عليهم، وقد يترك الراوي كل هذه المواقع، ليحتل موقعا فوقيا، يقود منه السرد إلي مسارات أيديولوجية أو فلسفية أو نفسية أو أسطورية بالغة التعقيد.

ويتوازي مع هذه المواقع المكانية، مواقع زمانية صالحة لحلول الراوي فيها، وإذا كان الوعي البشري قد حصر هذه المواقع في ثلاثية خالدة: (الماضي ـ الحاضر ـ الآتي) فإن الراوي يحتلها حينا، ويغادرها إلي هوامشها حينا آخر، ونعني بالهوامش: الماضي البعيد والقريب، والآتي البعيد والقريب، والحاضر المتصل بالماضي، والحاضر الممتد في الآتي، برغم تعدد هذه المواقع الزمنية، فإن الروائية لا تستريح إلا إلي الماضي، ومن ثم فإن متعلقات هذا الماضي من الأبنية الفكرية واللغوية تكون صاحبة السيادة في السرد، حيث يتعمد فتح ذاكرة الشخوص تارة، ونوافذ الحلم تارة أخري، وإفساح مساحات واسعة للأحاديث النفسية، أما الأبنية اللغوية، فسوف نعرض لها في المحور الخاص بلغة الرواية.

(٤)

في المحور السابق تناولنا الراوي ووظائفه ومواقعه في بناء السرد بخصوصيته التوصيلية، أم تخلص منه تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلي أفق الشعرية، حيث تكون الصياغة هدفا في ذاتها.

إن طبيعة السرد أن يتخذ في النص مسارا أفقيا، تتتابع فيه الأحداث وتتطور، وتتحرك فيه الشخوص حركة أفقية ـ أيضا ـ لكن ربما تخرج علي هذه الحركة المألوفة، وتتحرك حركة رأسية، فبدلا من التتابع، يحضر العمق، وهذا يتعقد، وتتولد الدرامية.

ويجب أن يكون في الوعي أن الرواية عندما تستعين بالسرد، تستعين به وهو محمل بميراث طويل من الحكي الذي جاءه من الشفاهة في المرويات الدينية وغير الدينية، والذي جاءه من الموروث الشعبي بكل أعرافه وتقاليده وطقوسة، لكن يظل من بين كل هذا الموروث لنص (ألف ليلة) أهمية خاصة، بوصفه أهم نص سردي حفظته الذاكرة العربية، وقد أثرت هذه الأهمية تأثيراً بالغا في أبنية السرد العربي حتي يومنا هذا، ولا نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التأثير قد تجاوز العربية إلي سواها من اللغات الحية في العالم كله.

وأعتقد أن أهم خصيصة تسربت من (الليالي) إلي الروائية، هو ما يمكن أن نسمه (بالسرد المركب) أو (المتعدد)، إذ يتحرك السرد في مساره الأفقي المألوف، ثم ينتابه توقف فجائي في منطقة بعينها ليفسح المجال لسرد إضافي ـ مؤقت ـ يعود بعدها إلي مساره الأول.

وبتأثير ألف ليلة، يمكن أن نلاحظ (أسطرة السرد) علي الرغم من أن النص قد يكون موغلا في واقعه وتحولاته الصاعدة الهابطة، لكنه يقود هذا الواقع ـ في خفاء ـ إلي عالم الأسطورة بعد تخليصه من بعض ركائزه، ليكون صالحا لعملية الإسقاط التي يستهدفها النص.





وأنا علي يقين أن من يعاود التأمل في الليالي، سوف يكتشف أن كثيرا من تقنيات الحداثة السردية تمتد بنسب متين إلي تقنيات هذه الليالي، سواء في ذلك تقنية الحوار أو الوصف، أو تقنية قطع الحدث، وتخليق الفجوات (بالحذف) الذي يغيب بعض الأحداث أو المعلومات، أو الحذف الذي يغيب مساحة زمنية قصيرة أو طويلة، أو تخليقها (بالاختصار) الذي يكاد يؤدي وظيفة الحذف علي نحو دلالي، بينما يؤدي الحذف وظيفته علي نحو مادي.

وهذه الفجوات بوسائلها المتعددة، تعمل علي كسر قانون السبب والمسبب الذي يحيط النص الروائي بأسوار المنطق، وهو ما ينشط (قانون التداعي) بكل ما فيه من عشوائية، ويتيح للسرد أن يقدم قفزا فيما سمي (بالاتساق) أو يتراجع فيما سمي (بالاسترجاع) إلي غير ذلك مما جاءت به تقنيات الحداثة.

(٥)

إن السرد مخزون الذاكرة، ولا يصل إلي المتلقي إلا بعد تعبئته في مواد لغوية، وكل ما ذكرناه عن النصية والنوعية والراوي والحدث والشخوص لا يقع تحت طائلة القراءة إلا بعد تحوله إلي لغة، ومن ثم فإن القراءة الصحيحة، وهي التي تطل علي النص من نافذة اللغة أولا.

وهذه الإطلالة الأولية سوف تلاحق عناوين النصوص وافتتاحياتها، ثم تلاحق الصياغة التي تكشف طبيعة النص في مداخله وحواشيه، وتكشف عن أبعاده الزمنية والمكانية، وترصد وقائعه وأحداثه، وتحدد ملامح شخوصه، وهو ما يتيح للقارئ الحكم علي النص بحسب توجهه الغالب، إذ يكون النص ريفيا أو حضريا أو تايخيا أو حربيا أو بوليسيا أو صحراويا أو دينيا أو خياليا إلي آخر هذه التعريفات التي يمكن أن ينتمي إليها النص، وليس معني هذا أن النص ينفرد بنوعية من هذه الانتماءات، وإنما معناه أن نوعية منها قد تغلب علي سواها، فينسب النص لها.

وبرغم تكاثر المادة اللغوية معجمياً ونحوياً، نجد أن الرواية لها غواية خاصة مع مواد بعينها، وفي مقدمة هذه المواد (الثنائيات) ذات المرجعية المتعددة، فبعضها مرجعه لغوي خالص، وبعضها مرجعه بلاغي خالص، وبعضها مشحون بأبعاد فلسفية أو نفسية أو أيديولوجية، ومن بين هذه الثنائيات، هناك ثنائية تتقدم سواها من الثنائيات، ولا يكاد يخلو منها نص سردي، هي ثنائية (المرأة ـ الرجل) (الذكر ـ الأنثي) وتوابعها: (الزواج ـ العزوبة) (الإنجاب ـ العقم) وحواشيها: (الضعف ـ القوة) (الحب ـ الكره) ثم (الحياة ـ الموت).

وبالضرورة، فإن هذه الثنائيات سوف تشحن النص بكم وافر من التوتر الذي يتيح للمفارقة أن تحتل مساحة واسعة في السرد، سواء أكانت مفارقة صريحة أم ضمنية، وسواء أكانت ملفوظة أم ملحوظة، سواء أكانت موقفية أم حالية، وبالضرورة ـ أيضاً ـ فإن هذه المفارقة سوف تتخلي تدريجيا عن ارتباطها بهذه الثنائيات، لتحل في الأنساق الكلية، والوقائع الممتدة، دون أن يحجب ذلك الدور اللغوي لكل ثنائية.

وفي هذا المحور اللغوي، يفرض (الضمير) حضوره بوصفه أداة مركزية في بناء السرد، بل هو عنصر أساسي في تحديد النوعية، فالضميران (أنا ـ نحن) وتوابعهما، يقودان النص إلي منطقة (الشعرية) حينا، وإلي منطقة (السيرة) حينا آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما يكون حضورهما علامة واضحة علي توحد المؤلف بالراوي الداخلي.

أما ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنه يقود النص إلي دائرة (الحوار) المسرحي علي وجه العموم، والملاحظ أن هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف، أم صدام شخوص.

معني هذا أن ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الأبنية الأثيرة في السرد، إذ إن الضمير الأثير لديه، هو (ضمير الغياب) هذا الضمير الذي أسماه البلاغيون القدامي (ضمير الحكاية).

وغواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأول في السرديات عموما، ولا يرجع ذلك إلي كونه فعلا مساعدا، بل إلي طاقته التي اكتسبها من مواضعته الأولي، ومن هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن، فهو قادر علي فتح أبواب (الحدث) الماضي البعيد والقريب، وهو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته في المرويات والحكايات، وهو قبل ذلك وبعده، له قدرة إنتاج (الحدوث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع).

إن اعتماد القراءة علي المادة اللغوية ببعديها: الكمي والكيفي، وجانبيها الإفرادي والتركيبي، يكاد يغلق النص علي ذاته، وهذا ما أصابه اهتزاز كبير في المرحلة الثقافية الأخيرة التي لم تعد تستريح للتعامل مع النص حال انغلاقه، ذلك أن المنجز النقدي في زمن ما بعد الحداثة لا يعول كثيرا علي مثل هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها، إذ لا يكاد يفلت نص روائي أو غير روائي من الانفتاح علي سواه من النصوص القديمة والحديثة، ولا يكاد يفلت نص من امتصاص أنساق الثقافة المحلية أو الإنسانية، فالزمن أصبح زمن انفتاح النص،لا زمن انغلاقة.

(٦)

إن متابعة تقنيات السرد علي هذا النحو النظري أو التنظيري، يقودنا إلي تحول التنظير إلي مجموعة إجراءات تطبيقية، وبخاصة في المرحلة الأخيرة من مسيرة النقد، وهي المسيرة التي يحتل فيها جيل الشباب من النقاد مساحة واسعة، وبخاصة بعد أن ابتعد كبار النقاد عن متابعة النصوص الإبداعية، إلي مناقشة قضايا الثقافة علي وجه العموم.

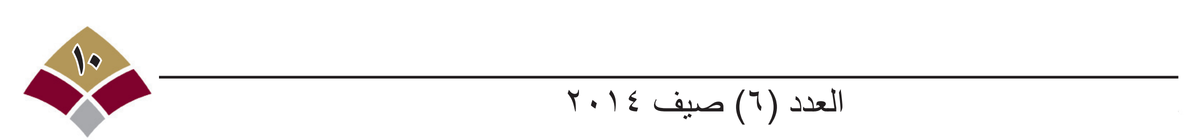
والذي أراه في الإجراءات التطبيقية، يستدعي - من وجهة نظري - بعض المهن الحرفية التي تكاد تتوافق في إجراءاتها العملية مع هذه الإجراءات النقدية.

وبداية أوضح احترامي لكل المهن والحرف اليدوية وغير اليدوية، وما أذكره هنا لا ينتقص من أي مهنة أو حرفة، ومنه(حرفة السباكة) ذلك أن الواقع الأدبي العام - في المرحلة الأخيرة - قد ساده نوع من (تداخل الاختصاص) وهو تداخل مخل، ومنه تداخل النقد الأدبي مع (حرفة السباكة)، إذ اعتمد بعض النقاد الجدد كثيرا من تقنيات السباكة في نقدهم.

في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي قامت حركة هائلة لنقل الثقافة النقدية الغربية إلي الواقع العربي، وقد ساعدت هذه الحركة علي تغيير النقد الأدبي، والصعود به إلي أفق الحداثة بكل إجراءاتها الكاشفة عن جوهر الأدبية، لكن الملاحظ أن هذا النقل قد أعطي عنايته الأولي للتنظير الذي طرحته المناهج الجديدة، مثل البنيوية والأسلوبية التفكيكية، وعندما انتقل النقاد من التنظير إلي التطبيق علي النص العربي، تبين لهم أن (مرحلة النقل) في حاجة إلي مرحلة تكميلية، هي: (إنتاج الثقافة النقدية) التي تلائم خصوصية النص العربي، خصوصية بيئته، ومن النقل إلي الإنتاج، تمت مرحلة من أهم مراحل النقد في العصر الحديث.

وكان المأمول من جيل النقاد الشباب أن يكملوا هذه المسيرة، وبخاصة في إجراءاتهم التطبيقية، لكن الذي حدث، أن هذا الجيل تراجع مرة أخري إلي مرحلة النقل، واستخلص كل ركائزها التحليلية، ثم أقدم علي قراءة النصوص الأدبية النثرية والشعرية محتكما إلي هذه الركائز التي قادته إلي مزلقين، الأول: تطبيق إجراءات نقدية مستخلصة من نصوص غير عربية علي نصوص عربية لها خصوصيتها الثقافية واللغوية، وبهذه الخصوصية يمكن أن تنفر من هذه الإجراءات التطبيقية، وإرغام النصوص علي تقبلها قد يؤدي إلي تشويهها وتحويلها إلي مسخ بلا هوية. المزلق الثاني: توظيف إجراءات علي أجناس القول شعرا ونثرا دون فرق، وهنا يأتي التداخل الذي أشرنا إليه بين (النقد والسباكة)، وهو تداخل بلا قصد، إن عامل السباكة يجمع في حقيبته (السمسونايت) أدوات محدودة صالحة للتعامل مع كل الأجهزة التي تدخل في دائرة اختصاصه، كذلك الناقد الأدبي، إذ يختزن في ذاكرته مجموعة محددة يوظفها في قراءة كل النصوص، فإذا كان النص الذي يقرأه روائيا، فتح ذاكرته علي أدواتها المحفوظة: العنوان - الزمن - الاسترجاع - الاستباق - المحمل - الوقفة - المشهد - الحذف - الراوي الخارجي والداخلي - الحوار المباشر وغير المباشر، إلي آخر الأدوات التي تحضر في كل قراءة نقدية، ومن ثم استحالت النصوص كلها إلي نص واحد.

وهذا هو التداخل الأول بين النقد والسباكة، ذلك أن أدوات السباك المحدودة صالحة لكل الأجهزة، وكذلك إجراءات الناقد صالحة لكل النصوص، أو لنقل إن النصوص كلها تستحيل إلي نص واحد يجري فيه تقنياته التي لا يستطيع تجاوزها،لأن ذاكرته ليس فيها سواها، والمتلقي المسكين يتأمل ما يقدم له دون أن يدرك الفارق بين نص لنجيب

محفوظ، ونص لإدوار الخراط، أو جمال الغيطاني أو يوسف القعيد أو فؤاد قنديل أو أحمد الشيخ، (فكله عند العرب صابون) كمايقول المثل القديم.

وفي رأيي أن هؤلاء النقالد قد تناسوا أهم مقولة جاءت مع نقد الحداثة، وهي أن النص يختار الأدوات التي تصلح للتعامل معه، وهو النص الذي يفرض علي القارئ طريقة الدخول إلي عالمه الجمالي، فما يصلح لنص، ربما لا يصلح لآخر.

هنا يأتي التداخل الثاني بين النقد والسباكة، ذلك أن عامل السباكة ـ وبخاصة في المرحلة الأخيرة ـ قد وسع من دائرة اختصاصه، وضم إليها بعض اختصاصات لم تكن في مهمته أصلا، أي أنه قد ألغي مفهوم (الاختصاص)، وهو ما يحدث ـ تقريبا ـ في الحركة النقدية الأخيرة، إذ تناسي بعض أفرادها مفهوم التخصص، وأصبح الواحد منهم يجلس مجلس المتكلم في كل مجال للكلام؛ في النقد، في الفن، في الفلسفة، في السياسة، في التاريخ، في الدين، وإذا سئل في موضوع من هذه الموضوعات انطلق يتكلم في طلاقة وثقة، ولا مانع أن يوثق كلامه بمقولة لهذا الناقد أو ذاك من الأعلام، وبمقولة لهذا المستشرق أو ذاك، وكأن ذاكرته تختزن كل ثقافة العالم، وقد استمعت يوما إلي واحد منهم منذ فترة قريبة يقدم بعض آرائه وأفكاره، ثم يوثق ما قاله ببعض أقوال لطه حسين والعقاد، وبآراء الباحثين الغربيين ـ كنت أستمع إليه، وأفتح ذاكرتي علي هذه الأسماء والمقولات التي رددها الناقد منسوبة لهم، بل إني أعدت النظر في بعض مؤلفاتهم، فلم أجد فيها شيئا مما ذكره الناقد.

التداخل الثالث بين النقد والسباكة، يدفعنا إلي استعادة مرحلة قديمة نسبيا عندما بدأ استعمال (بلاط السيراميك) وظهر الإعلان الشهير: (انسف حمامك) وراجت حرفة السباكة رواجا هائلا نتيجة للمكاسب الباهظة التي حققها السباكون من عملهم، وفي هذا الزمن زاد الطلب علي (عمال السباكة) زيادة ضخمة، وهو ما أغري كثيرا ممن لا صلة لهم بهذه الحرفة إلي احترافها، وخدع كثير ممن أسرعوا بهدم حماماتهم، لأن هؤلاء الدخلاء أفسدوا كل شيء، وتسببوا في خسائر فادحة بسبب إقدامهم علي ما يجهلون.

و الملحوظ في الزمن الأخير سكوت معظم كبار النقاد عن متابعة إبداع الحداثة، وربما كان السكوت، سكوت رفض، وربما كان السكوت لأن أدوات الناقد لم تعد تصلح للتعامل مع هذا الإبداع بكل تجاوزاته ومغامراته مع الشكل والمضمون، وهو ما أتاح لأدعياء النقد الذين لا يمتلكون الثقافة والخبرة النقدية أن يقتحموا الساحة الإبداعية ويفرضوا أنفسهم في الندوات ووسائل الإعلام المختلفة، والمؤسف أن بعض المبدعين قد دخلوا هذه الساحة، وتحولوا إلي نقاد قساة، يسرفون في المديح تارة، وفي الهجاء تارة أخري، وهذا من طبيعة المبدع، لأنه ينحاز ـ بالضرورة ـ إلي مذهبه الإبداعي، وإلي ذوقه الجمالي.

إن قصدي من ذلك كله الإشارة إلي التداخل الخطر الذي يهدد مسيرة الإبداع والنقد معا، وأن تكون هناك وقفة تصحيحية، تعطي كل اختصاص لأهله، وأن يقود هذه الوقفة كبار نقادنا خلال منابرهم الإعلامية المقروءة والمسموعة والمرئية .





رواية الحرب العراقية بين المستحضر الواقعي والانتهاكات ما بعد الحداثية
ـ من اعترافات ذاكرة البيدق أنموذجا ـ
"الوصف مكر في نقل الحقيقة،أية حقيقة قابلة للخداع"ص١



د. غزلان هاشمي
رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات
الأدبية والفكرية
الجزائر

سعت ما بعد الحداثة إلى تقويض وتهديم المرتكزات القبلية،وكل مركزية تسعى إلى خلق وضع مهيمن ،ومراجعة المقولات السائدة كاللغة والهوية والعقل..،لذلك فقد استخدمت آليات التشكيك والاختلاف،وهذا ما جعلها قرينة الفوضى والعدمية واللامعنى واللانظام،إذ سعت إلى القضاء على قيود التمركز من خلال فضح الخطابات المؤسساتية المهيمنة والأيديولوجيا ،والاهتمام بالمدنس والهامشي والعرضي والمقصي والمغيب.....،إذن فما بعد الحداثة تعد تصورا معرفيا وقيميا حول الوجود والإنسان،يتحلل من المرجعيات والمركزيات والغايات،لذلك فهي تنكر وحدة الوجود وتماسكه وخضوعه إلى مرتكزات ومرجعيات غيبية أو عقلية تصورية،لذا فالحقيقة كامنة داخل الوجود،وأما المصدرية المتجاوزة وهم لا حقيقة له لأن الوجود مادي بحت،لذلك لا قداسة فيه،من هنا يتفتت العالم ويتبعثر حيث تسكنه النسبية،لذا لا معرفة نهائية ولا حقائق ثابتة،وحتى اللغة تحجب الواقع ولا تنقله لنا كما هو،لذلك فهي تمارس هيمنة عليه،وأما القيم الثابتة المتجاوزة فلا وجود لها في تصور ما بعد الحداثة،لذلك فرؤيتها تتراوح بين منظور برغماتي في حال الضعف وبين منطق القوة في حال التعالي.إذن إلى أي مدى استطاعت الرواية العراقية تمثل الاعتبارات ما بعد الحداثية؟ما ملامح الخرق في رواية "من اعترافات ذاكرة البيدق"للقاص العراقي الأستاذ عباس خلف؟




رواية الحرب العراقية حينما تتحول إلى خرق:

استطاعت الرواية العراقية ما بعد الحداثية أن تؤسس وعيا مغايرا للوعي السائد،فكل التموضعات القبلية تم تهديم مرتكزاتها والتشكيك في قوانينها ومعاييرها ،ومن ثمة البحث عن راهنية مغايرة تطرح قراءات مختلفة لكل حدث واقعي،فالتاريخ الحقيقي حسب هذا النوع هو تاريخ المهمشين والمقموعين،هو تلك المسافات الصامتة أو الاعتبارات الذاكراتية المقصاة من قبل خطاب مركزي متعالي ،ولعل التشويش الواقع على مستوى الألفاظ بما يمنح معنى مختلفا عما تتيحه الدلالات المألوفة هو ما يرتكز عليه النص مابعد الحداثي ،إذ التشظيات تبدو واضحة في عالم النص لتتشكل عوالم غير مترابطة،ومن هنا لا تمنح اللغة دلالاتها المعروفة وإنما تعبر عن عبثية ولا اكتراث عبر خرق وتمزيق لهذه الدلالات،وقد أسهمت ظروف الحرب في ظهور الرواية العراقية ما بعد الحداثة حيث فوضى القيم أدت إلى فوضى المعايير ومن ثمة إلى انتشار وعي جمالي مناقض تماما للوعي السائد،ولا أريد هنا أسماء محددة لأننا سنركز في حديثنا على رواية"من اعترافات ذاكرة البيدق" للروائي العراقي الأستاذ عباس خلف بوصفها أنموذجا للرواية ما بعد الحداثية التي تحاول خلق اعتباراتها النوعية بعيدا عن صفة المشابهة .

العنوان:"من اعترافات ذاكرة البيدق"

يتموضع العنوان في شكل شبه جملة من أجل تقويض مركزية الجملة المتكاملة،ولكون النص جزء من الاعترافات فإن الكلية تنتفي عن الهوية النصية لتؤسس وعيا جماليا يحتفي بعلاقات المشابهة أو العوالم الموازية التي تكون في صيغتها المنتقصة غير النهائية،فالاعتراف هو بوح متحرر من سلطة الرقيب مهما كان نوعه"ديني - اجتماعي - سياسي.....",وطرح لكل ما يثقل كاهل الذات من مرجعيات قبلية تجمعت في شكل متعاليات مختلفة،ولأن الاعتراف يكون في حالة وجود مسافات معتمة من الذاكرة ،أو في حالة إثمية غيبها الانتقاء المعياري والقيمية السائدة،فإنها تلوذ بالجمع لتخفف من عبء الصدمة الأولى لدى المتلقي حال تلقفها،إذ الإكثار غالبا ما يوصل إلى حالة الاستهانة والاستخفاف بالفعل نظرا لرتابته وتكرره،وأما الذاكرة فهي التاريخ ولحظة التغييب...لينتهي العنوان بلفظة"البيدق" التي تعني الجندي في لعبة الشطرنج وهي القطعة الأضعف والأكثر عددا.وكأن بالنص يحتفي بتلك المسافات المعتمة والمغيبة في ذاكرة المهمشين،والذين يتحول تاريخهم وحضورهم إلى لعبة بيد المراكز ،وحتى مثولهم في دائرة اللعبة هو مثول موضعي غير مهم رغم كثرة عددهم...فالرواية هنا تحتفي بتاريخ المقموعين ،ذلك المسكوت عنه من قبل التاريخ المؤسساتي.

البحث عن المعنى المتجاوز:

"الحيرة تشكل ركنا أساسيا لمخاوفنا،نحن لا نخفي ما سيحدث،تحركنا الغوامض المجهولة ليس إلى حالة الانتظار حسب وإنما تدفعنا إلى حالة الإرباك...من يظن أن حياتنا بلا أوجاع ونحن ننهال عليها تحقيرا وتسفيها،ومن يظن أننا نحيا دونما شك ما دمنا غير قادرين على إجابة واحدة مقنعة..." .تتأسس الرواية على حالة التوتر والإرباك،إذ تهدف إلى تموضع انتقائي تتجاور ضمنه المعطيات الواقعية بشكل عابث ،فالحيرة هي مرتكز لوعي مجاوز للحظة الذاكرة ينتظر انتهاكات ضمنية في حكم المغيب،إذ البداية ساكنة بحركتها المؤجلة وبتلك المسافات المعتمة حينما تلامس الذات زمن الدهشة الموازي للعدم،لكنها سرعان ما تتحرك في صيغة اعتبار مغيب ينتظر المثول في راهنية لحظة التفكير أو التذكر،بحثا عن ذلك المعنى المتجاوز في عشوائية الأحداث أو عن لحظة الحقيقة المفسرة لتلك الحركة الهاربة من صفة المعقولية /حركة الحرب.

"إننا لم نحتف بوجودنا كأفراد وجماعات منذ أن زلزلت(أقصد لما زينت حوافر خيل الفارسين حدود قرانا بصولات الفاتحين والمحررين والمنقذين والباسلين والذائدين عن الأرض والعرض)......." .

وتتحول الكيانات سواء أكانت فردية أم جماعية إلى مثول هامشي مغيب أمام مركزية الحرب،إذ الاستعارة واضحة حال التموضع الذي تغيب فيه الاعتبارات الإنسانية لتحل محلها انتهاكات زمكانية تغير الملامح النصية وتوجه المسار السردي نحو تسطيح الملامح في سبيل تعميق الإحساس بالمنتهكات المقوضة لمركزية النص الأصلي/ الهوية/الوطن.

الاختلاط المعياري وغياب المرجعيات:

"...وظل الحلم يغرق بالتمنيات والحلم يتسع لآلاف الغرقى





ولا أحد ينقذ الحلم من مسرى الطوفان، حتى بات الكل يسأل ....نسأل من؟ولأي شيء ؟وعن ماذا؟ لا معنى للأسئلة في غياب الجوهر" .

يظهر المقطع ملامح ما بعد حداثية ، فغياب المرجعيات يجعل من العالم ملتبسا حيث لا ملامح ولا بداية ولا نهاية،كل ما هنالك اختلاط معياري ومن هنا فمرتكزات التموضع وخصائصها النوعية يستمدها من ذاته لا من المغايرات فيغدو عالما منغلقا على نفسه.إذن تختلط العوالم وتتجاور وتندس الرغبات والأهواء بينها،لذلك تتعثر الإجابات بل وتتعثر الأسئلة حينما تواجه بزمن النفي والعدم،وكأن السؤال يصبح بحثا عن إمكان مغيب أو عن أسئلة يراد موضعتها دفعا لحالة السكون،إذ كل سؤال هو مثول في راهنية ما تمكث في عمق الأجوبة أو بين اعتباراتها ،من هنا يحتال النص بنفي الحضور/ السؤال بالسؤال ذاته ،ليغدو العالم الإبداعي دوران تنكمش فيه البدايات والنهايات ويغيب فيه جوهر المعنى وجوهر الحقيقة/الجواب.

انتهاك الزمن وهوية السؤال:

تعبر الرواية عن موت المرجعيات/الأفكار ،حيث تختلط المعايير ويشوش الزمن الفعلي للحضور الإنساني،ليبدأ العقل في البحث عن الإمكانات المتعددة في هوية السؤال المنبثق من الاحتمالية والارتباك،ومن هنا يغيب البحث عن الدلالات الكلية والإجابات الجاهزة ويحل محله توليد الأسئلة ،وتتحول الحقائق إلى صياغات لغوية جاهزة لا يمكن الوثوق في دقتها ولربما الأقواس تعبر عن حالة الانتهاك التي تطال النص/الحقيقة في تموضعاته القبلية،ليتحول الكلام المحذوف/الهامشي إلى اعتبار أصيل يدل على ماهو كائن لا ما تروجه الخطابات السائدة،إذ زمن الحرب أربك كل الاعتبارات وشوش ذاكرة النص/ الحقيقة "إن مصيبتنا ولدت من خواء أفكارنا(وهل الأفكار تندثر وتموت؟وإذا غاب العقل هل فعلا تستيقظ الوحوش؟) لا أحد يستطيع أن يلومنا على تصديق بكاء أطفالنا وأن الحرب على الأبواب وأنهم سوف يودعونا إلى الأبد..." .

ويمعن الكاتب في التأكيد على الموضعية المغايرة،إذ يتحول الزمن المحايث إلى صياغة جاهزة تحاول تأكيد مركزيتها،وإلى وعي تأسيسي لراهنية الحدث،ومن ثمة يقصى الزمن الواقعي ليشوش المدرك العام ،وتذوب الحدود بين المتخيل أو المستحضر الذاكراتي/التاريخي والواقع،"تتدلى حولك ثمار الفاكهة التي لا يجوع بعدها أحد وتعرش أغصانها على قصور فارهة .....قصف ميعاد متفرق" .

وتتحول هنا لحظة الحلم/الجنة إلى مستحضر يستولي على المثول الواقعي،بينما تقصى لحظة الواقع إلى الزمن الهامشي (تصورات أضغاث الأحلام تلغي انعكاس الواقع ولا تمحو آثار الحقيقة افتراضات متخيلة) ،وذلك بسبب إرباكها المدرك العام وتشويشها لمتصور الأمور،وكأن الرواية مابعد الحداثية التي تحاول إلغاء الحدود بين الواقع والحلم(المركز/الهامش).

ولربما نلاحظ الاحتفاء براهنية محايثة تغيب الحدود والمرجعيات وتنتهك كل معيارية سائدة في مقطع آخر،إذ الحلم يعبر عن مثول يحافظ على موضعية الذات ويدفع صفة الغياب ويشي بالاستمرارية والتعدد "ما التعليل إذن؟إذا بقيت الأحلام والأوهام تراودنا عن كثب..أليست تحمينا في الأقل نحن المهددين بالانقراض مادامت تحرك فينا الرغبات على البقاء،وإن كانت تمنيات مؤجلة.." .

العوالم المتعددة:

ويعيد الكاتب ترتيب المثول السردي للشخوص،حيث يتم موضعتها داخل القوسين من أجل تغييبها أو تأكيد إحالتها على العوالم المهمشة،وكأن الملامح المألوفة تتراجع فاسحة المجال لانتهاكات العوالم السردية المحايثة"كنا في الحقيقة(شلة) تفصلنا عن الحلم والتمنيات توقعات أرض الحرام،وكلما نتوغل في حياتنا تحت مظلة البقاء تشتعل أعمارنا بمخاوف لا تستكين،فترى الحلم في أذهاننا كالسراب لاينقطع أبدا" ،فبين الحقيقة والحلم توقعات مقدسة هي توقعات قارئ يحاول تقديم صياغات غير مؤسسة على وعي انتهاكي ولا وعي مؤسساتي،إذ يقف في تلك المسافات العاثرة بين ماهو سائد وما يلوح في أفق انتظار مغيب/مأمول،فالبقاء في لحظة الحقيقة السلطوية تهدد الكينونة الإبداعية بالشتات ،والدخول في لحظة الخرق/ الحلم يهدد بالمكوث على حافة الانتظار،وكل انتظار هو شرخ وخرق في الاعتبارات الماثلة في الذاكرة النصية قد يلتقي بلحظة رضا ودهشة وقد يخيب تموقعه فتهدد لحظته



بالزوال والتلاشي"من يسأل،يبقى في حالة ذهول...فكل الذي يأتي لا يشبه (الذي) ذهب.." .

انتهاك الحقيقة السائدة:

"يضرم النار في الهشيم،يتقابل أصحاب الأخدود وجها لوجه أصحاب الغرانيق،فتسمع أنماط الكلام واضحا من الافتعال والانفعال جراء وضع هدهد سبأ الذي تأخر عن الميقات...." .

إن احتراق اللغة /الوطن يجدد من حروب المعاني/القيم ،حيث لكل صياغته للحقيقة فأصحاب الأخدود الذين أحرقوا التموضعات الخطابية الأولى أو النص الأصلي/ الحقيقة وانتهكوا اعتباراته في سبيل الاحتفاظ بالصياغة النصية المقابلة/المجتمع الثاني (المصاغ أيديولوجيا) وفي سبيل احتكارية متسلطة لفرض المعنى والقيم ،يقفون ضد أصحاب الغرانيق الذين أولوا الحقيقة وفق اعتبارات ذاتية لا تخلو من التحيز لأنهم أضافوا للحقيقة وفق انتقائية وثنية مفترضات غير موجودة تاريخيا من أجل الحفاظ على مركزية قبلية،إن الكاتب هنا يلمح إلى الصراع الطائفي الواقع في العراق الذي أغرق بصيغ متألهة كل صيغة تفترض امتلاك الحقيقة وتؤولها بحسب مرجعياتها المتضاربة،لتضيع الحقيقة بين تأويلات وصراعات وانتهاكات،لذلك فكل طرف يسعى إلى احتكار الحقيقة ،فيتأله الأول ويقصي كل المغايرات احتفاظا بمركزيته(ولو أن الأمر يشي بضمور الانتهاكات وخضوع الإرادات إلى الحقيقة الصافية بسبب إيمان الجميع في نهاية المطاف)،ويحرف الثاني ويضيف من أجل إعادة الاعتبار لمركزيته المغيبة(ولو أن الصياغة المحرفة تتهاوى لتحل محلها الحقائق الموضوعية)،لكن ماهو سبب هذه التنويعات والاختلاقات المتضاربة؟ماعلاقة هدهد سبأ بهذا الصراع؟.

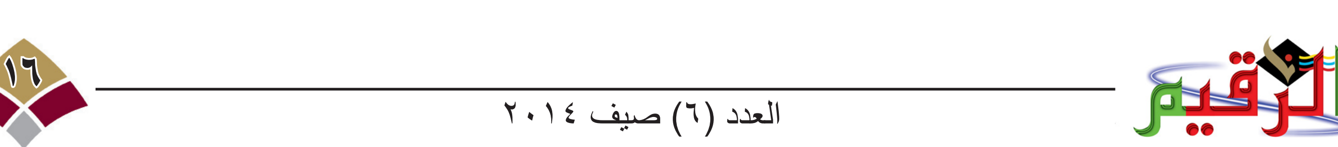
إن الهدهد هو الكاشف لزيف الخطابات المهيمنة،وهو دليل الحقيقة الأصيلة وسبب الانعتاق من الحقائق المزيفة أو من وهم الاختلاق،ولربما تأخره الذي تسبب في هذه الحروب والانفعالات هو تحميل لأصحاب الوعي مسؤولية هذا الوضع بسبب ترددهم في الكشف عن ملابسات التاريخ وإهداء الحقيقة المغيبة.لذلك فأصنام الوعي "اللات،العزى،مناة الثالثة..."تستمر في تقديم تصورات مغايرة وتغييب الحقيقة ومحاربة كل محاولة للثورة على صنمية المعنى(قرى الزوبعي ـ شعلان أبو الجون الذي طالب بالاستقلال)،ومن ثمة فالعناصر الثورية حلت لإرباك خطيئة الالتباس/عصيان وعمورية،وذلك قبل أن يحوم الشك حول الحقيقة الصافية(التي حاولوا تدمير تاريخا بانتهاكات وتأويلات قصرية)و التي تتموضع في توترات المعنى حتى تصل إلى زمن براءتها وفقا لمتعاليات النص.



الشخصيات واحتمالية التمثل بين راهنية السرد وراهنية الواقع:

تتحول "أم هاشم" هنا إلى الحقيقة التي يتحارب لأجلها الطرفان،وتحيل على تاريخ مغيب وذاكرة موجوعة حينما كان الابن/الحقيقة المستمرة مدركا يقف بين المسافات المعتمة،وتحاول الالتباسات انتهاكه وتغييبه وإقصاءه نهائيا وذلك بتحويله إلى عدم،لذلك هي في حالة ذهول دائم بسبب عدم التحرر من سجن التموضعات السلطوية السائدة"من يسأل،يبقى في حالة ذهول ..فكل الذي يأتي لا يشبه(الذي) ذهب،حيرة(أم هاشم) لا تحل عقدتها سوى موعد الإجازة الدورية" .ومن هنا فالتأريخ لحالة التحرر يكون بعد تدخل عناصر طبيعية ثورية مدمرة لراهنية ما تعيد ترتيب الوقائع من جديد وتصفي الذاكرة من خطيئة الانتهاك"بعد العواصف ..أثناء الزلازل...لحظة الحرائق

..يأتي الطوفان" .
وتتراجع الملامح والهويات حيث تضفي حالة التشابه والثبات إلى الاقتراب من زمن العدم،فالوصول إلى المعنى النهائي يقابله التلاشي وانتفاء التباين وظهور حالات من التكرار التي تغيب البعد الإنساني ،فالصبي رمز الاستمرارية يصنع مسافة من التناقض يجتمع فيها المتضادان (الحرارة/البرودة- لهيب الشمس/ثلج) وكأن الثنائيات تتلاشى فاسحة المجال إلى عالم رتيب لا أبعاد فيها ولا تراتب ،وعلى الإنسان مابعد الحداثي أن يخضع بسبب عبثية المثول الواقعي وفوضى المعايير والتراتبات إلى الزمن المشوش/زمن الحروب،والوصف المقدم للمرأة يوضح ذلك،إذ الملامح باهتة تبحث عن اكتمال لحظتها في الزمن المؤجل دون أن تكتمل حقيقة،وذلك بسبب إرباك اعتبارها بعد فصلها عن لحظة الارتقاب/محمد "وقبل الوصول تشابهت وتطابقت علي طلات البيوت،صبي يحمل تحت لهيب الشمس قطعة ثلج،سألته،قال:اتبعني ،تبعته ولم أتوقف إلا عندما انتصب قرص الشمس عموديا على قامتي حيث لمحت وجهها الشاحب كاصفرار الظهيرة يطل من ظلفة باب غرفة الصفيح،كنصف رغيف،صفير شهقاتها يزيد من إحساسي بأنها تلهث وراء شبح منسوج من رماد التخيلات" .
وتعيش الذات في زمن مشتت حيث تتلاشى مع الرغبة التي تتأرجح بين الماضي والحاضر ،فيغيب التموضع الزمني وتختلط المعايير وتتشتت المسافات والحدود بسبب الانتهاك/الحرب ،ومن ثمة تتقلب الصور فاسحة المجال للعرضي(الجوع - التشرد - الغربة الخوف...) الذي يتخذ مركزية حضورية تهدم مرتكزات الزمن القبلي /عصر الاحتفالات وتزعزع منظوماته ورتابته،"...وإن إصراري على العبور إلى زمن تجاهل بالأصل زمني الذي أعيش فيه يعني مثل راكب موجة على قشة مالها من قرار،ومع ذلك كله بقيت مدى العمر قربانا للوحدة والعزلة والنفور والتشرد والغربة والانكفاء والانطواء والخوف والجوع والتمرد ولا أحد يدري ما يجري علي.." .
إن هروب البطل من زمن الحروب هو محاولة للبحث عن طريق العودة،ولكن فوضى القيم والمعايير صعبت من مهمة الوصول إلى المرتكزات القبلية أو جمع شتاتها المبعثر بين مسافات الرفض،فالعجوز/الوطن/الأم/النص الأول تجد نفسها في مأزق المثول المغاير مع ضياع كل ارتباطاتها القبلية (العصا)،فتستعين به عله ينقض لحظتها المهدورة،إلا أن العودة ليست كما البداية فالمركز القبلي/الهوياتي تحول إلى عبء ذاكراتي ومعوق يشتبك مع شتات الراهن فيؤديان معا إلى تفويت لحظة النجاة ويهدد الكينونة بتوتر إضافي أو بموت فجائي(موت العجوز/الوطن وموت الرجل/أمل التجدد الموضعي)
"طمس الحقائق لعبة تعلمتها القبائل من أجل ترويض الواقع والانفتاح على مسارب صحراء مترامية الأطراف فولدت أحلامنا على سرير هذا الإيقاع وغير مستعدين لمغادرته.." .
ماهو رمز حضور فاضل طعمة المصوراتي ؟هل مرافقة نزار للبطل وإيصاله إلى الأب الرمزي/الذاكرة هي مرافقة للثورية من أجل تحقيق راهنية أفضل؟ أو بحث عن مسافة تقاطع والتقاء بين التاريخ المغيب وزمن المستقبل؟أم هي لحظة مكاشفة لأخطاء الماضي من أجل بناء راهن مؤسس على صدق اللحظة وصدق التوجه؟،من هو نزار:"صورة فوتوغرف صغيرة لأبي نزار رسمها فاضل،هي ليس من مقتنياتي بل من قائمة المؤجلات التي تنتظر أصحابها العابرين،وهاهو يستعيد لي تلك الملامح يافعا ببزته العسكرية أثناء حرب فلسطين،رجل صارم،بشارب معقوف على الطريقة العثمانية اختفت عنه ملامح اليسر،لا يبدو غاضبا ولكنه يوحي بذلك،عندما وقعت عيناي على الصورة قلت الله يخلق من الشبه أربعين،لا تختلف كثيرا عن ملامح أبي" .
إن نزار هنا يتحول إلى رغبة ثورية في الاختلاف عن الماضي ،والبحث عن راهنية مغايرة لكنه يظل محكوما بسمات اللحظة المغيبة،فالملامح ذاتها وإن بدت عصرية ولذلك تظل الصياغة محكومة بمرجعيات قبلية،ففاضل رمز الفضائل يظل حضوره ماثلا في المدرك الآني،لذلك يسيج حاضر الثورية بالفضائل ويبقي على اعتبارات الأبوة في صياغة مستقبل الوطن،وكأنه يلمح إلى ضرورة تقاطع الماضي من الحاضر وإن بدا منفصلا عنه .ويزيد الوعي بضرورة التغيير حينما يظل صوت نزار مرافقا لمواضع الانتهاك كرغبة ملحة،حيث تجد الذات نفسها أمام ضرورة



التحول بسبب كل السياقات المصاحبة والمفروضة "أنا لم أضع في الحسبان ما رأيته،ولا كنت راغبا في زيارة هذا المكان.....،وإذا بصوت نزار يقول،لا تتأخر..." .

ومن هي أسماء؟هل هي بوح الحكاية المثقل بوجع الانتظار؟ أم ذاكرة مذيلة بالرغبة في الظهور؟

أسماء تحمل صفة التعدد وتحمل إشارة إلى هويات مختلفة قد تبدو واضحة للوهلة الأولى،لكن تموضعها في صيغة اسم دون تحديده(من يكون) يوحي بذاكرة مرتبكة بهويات ملامحها باهتة مغيبة،تحاول إخفاء حقيقتها وتقديم حقيقة مغايرة مختلقة وذلك بانكماشها على خصائصها واعتباراتها"أنت مثلي،تشبهين كذبتي في هذه النعم المزيفة،.....،ولكن لم تعد لدي الطاقة على الاستمرار بهذه الرخص الممنوحة للتمنيات وعلي أن لا أدعي بأكثر من أني شخص منبوذ هربت مني الحقيقة وعلي أن أعترف لك.." .بينما براء تقف على تخوم الذاكرة كعودة إلى مراحل الصبا وزمن الطفولة والبراءة والطهر والصفاء،إذ تتحول إلى بحث في ممكنات الوجود عن لحظة انعتاق من قيود الواقع وثقل الذاكرة الموجوعة ،عن مسافة زمنية متحررة من سلطة القبوع في خلجات الوعي وتجعدات الإدراك التي خلفتها دهشة الحروب والانتهاكات،فبراء إذن استراحة عمرية في مستقر ذاكرة الفرح"براء فاصل من زمن استظل مفارقات الأوجاع التي تلاحقني مذ رحيق العمر...." .

وأما"فيفين روفائيل" فتظهر في غياب أسماء/الذات في موضع البناء الهوياتي،هي محاولة لاسترداد الغياب من خلال لحظة تماس مع الآخر المختلف،"أباها سقط في حرب فوكلند..

ـ شهيد

ـ ضحية" .

قد فقدت الأب/المرجعية وتوصيف الفقد غير معلوم،إذ يترواح بين الشهادة والتضحية نظرا لاختلاف الرؤى ووجهات النظر،والمرجعيات الذي تدخل في صياغتها"إنها من طراز جين فوندا وبرسلي والسوبرمان،قادتهم هوليود إلى مناطق غير طبيعية في هذا العالم وصورت لهم الحياة خاتم سليمان أينما حلوا وترحلوا..." .إذن ففيفين التي يتم نقلها من ملجأ إلى آخر وإدخالها زمن الخوف/الاختراق رغما عنها هي ضحية التنميطات الجاهزة والصياغة الأيديولوجية التي أسهم في انوجادها الإعلام الغربي خدمة للمصالح الإمبريالية الغربية،وهنا تتحول إلى رغبة مؤجلة ومترددة مسيجة بالحذر في الاقتراب من كل آخرية مخترقة،إذ الذات تتنازعها رغبة وامتناع ،رغبة مكبوتة في الاختلاط بالآخر ،وامتناع يصنعه الخوف والرهبة من أن يكون سببا في إرباك الهوية وتبعثر اعتباراتها،فهل هو استسلام وبداية تقبل؟

"كل الحوارات التي دارت بيننا لم تنم عن سوء نية أو فيها نوع من التجريح والتوبيخ والتأنيب..." .

إذن فالذات هنا تراوح بين الهروب من الاختلاط بالآخر وتقبله،والتمنع والاحتفاظ بخصائصها النقية.وتشي النهاية بالدخول في زمن مبعثر حينما تصادف الذات راهنا لم تتوقعه إذ الاختراق يطال الهوية حتى في تصورها أنها في دائرة الممتنع ،حيث تلوذ الذات بالهروب حينما يتعمق إحساسها بانفلات زمنها وانتقاله إلى سلطة الآخر"وقبل أن أمد يدي إلى ظلفة الباب،إذا بفيفين تطلق ضحكة بلهاء من خلفي لها صدى أجوف أحسه يخترق سديم روحي إلى أقصى أمل كنت أعد له العدة.." .

الحرب والحلم:ذاكرة الوجع/ذاكرة الفرح

تعيش الذات ارتباكات الذاكرة حال البحث في ممكنات الوجود واختلاقات الحلم،فالصياغة الواقعية تصبح انتقائية حال مقابلتها في شكل مقارن بمتصور الذات ،لذلك تكون لحظة السلام إحالة متخيلة على تموضع متحرر من قيود الحرب(حروب الواقع وحروب المعاني من أجل الحصول على مركزية المعنى وحيازة الحقيقة)

"في عز مناجاة الروح،تشعر أنك لم تكن وحيدا،تسافر معك كل أحلامك المؤجلة وتعيش نعيم الخيال المطرز بأساطير ألف ليلة وليلة وأحلام شهريار وفردوس ملك الجان في شقائق النعمان وتحلق في المدى الذي لا يمكن أن يصله إلا من لفظته الحروب ونجا منها بأعجوبة لا توصف،الوصف مكر في نقل الحقيقة،أي حقيقة قابلة للخداع" .

"هل تتذكر أننا متنا قبل الآن،الصفر ينحت بعض الأوهام




إلا إذا تحول إلى حقيقة،وحقيقتنا غير قابلة للشبه،قلت له صدقني ،الخيال وسيلتنا الوحيدة في هذا العالم إن فقدناه سنتحول إلى قطيع مهضوم..." .

تبدو الرواية مثقلة بصور ذاكراتية تختلط فيها الوقائع مع المأمول،الوجع مع لحظات الفرح،إذ تتجاور الصور رغم تضادها بشكل مربك ،وكأن الذات تعيش أزمة مثول فلاهي ترضى بالعيش في لحظة مغيبة مرغوبة(تتذكر الأم والأب والأصدقاء وأسماء...)وتتجاهل حاضرها ولاهي تعيش راهنية بكل آلامها متناسية ماضيها من أجل أن تضمن لنفسها التأقلم والتحقق ضمن مسار التطور المستقبلي،ولربما إيراد أسماء عربية كثيرة من التراث العربي والعراقي وكذا من الغرب هو تلميح لتجاور مربك في الهوية العراقية المعاصرة الواقعة في مأزق الانتقاء والاختيار،إذ التجاور يحمل رغبة مبيتة للتجاوز عل الشخصية العراقية تعاود ترميم اعتباراتها وبناء هويتها وفق أبجدية الاختيار الحر الواعي لا وفق الصياغات المؤدلجة والتنميطات الجاهزة من كل الأطراف....

تتوالى الأخبار القصيرة المتقطعة في الكثير من أجزاء الرواية،وكأن هوس التلقي يغني الذات عن لحظة الغياب،إذ مقاومته تكون في شكل توارد إخباري وإن كان معبرا عن انتهاكات وصياغات مؤدلجة فهو يلمح إلى وجود الذات ويحفظ كينونتها حتى لا تتحول إلى خبر محكي ،إنها مقاومة للموت "الظلام مهما اشتدت حلكته الخانقة لا يخفي تردد الأنباء على مختلف اتجاهاتها،تلفاز السيطرة الذي يبث من داخل إيران ينقل خبر قصف محطة الصالحية،العراق غارق في الوحل،الأمريكان أنزلوا قواتهم خلف القطعات،رامزفلت نريد شرق أوسط جديدا،قوات بدر تعبر الحدود تحت قيادة فيلق القدس،تعرض الجنود العراقيون إلى أسلحة بايلوجية...." .

في الأخير يمكن القول أن رواية "من اعترافات ذاكرة البيدق" تجاوزت التسجيلية المفرطة وإن حملت مواجع راهنية معينة،حيث سعت إلى خلق وعي مغاير ومساءلة زمن الحرب حول مواضع المهمشين والمقموعين،فالرواية حاولت أن تكتب تاريخا جديدا من انبثاقات التحولات السردية والواقعية عكس التاريخ المؤسساتي المروج له،ولربما التداخل والتعدد وتجاور العوالم(الحقيقة والحلم)،وكذا الفوضى المعيارية وكسر اللغة النمطية الذي يؤسس للاحتمالية واللانهائية ولهوية الاختلاف والتعدد يشي بهذا التغير وبالوعي الجمالي الذي تحاول الرواية ما بعد الحداثية أن تراهن عليه.

الهوامش

١. عباس خلف علي :من اعترافات ذاكرة البيدق.ص٩.
٢.م.ن.ص٩.
٣.م.ن.ص٩
٤ م.ن.ص١٠
٥ م.ن.ص١١.
٦ م.ن.ص١١.
٧ م.ن.ص١٥-١٦.
٨ م.ن.ص١٢.
٩ م.ن.ص١٢.
١٠ م.ن.ص١٣.
١١ م.ن.ص١٢.
١٢ م.ن.ص١٢-١٣.
١٣ م.ن.ص١٩.
١٣ م.ن.ص٢٣-٢٤.
١٤م.ن.ص٢٧.
١٥ م.ن.ص٣٢-٣٣.
١٦م.ن.ص٣٥.
١٧ م.ن.ص٥٩.
١٨ م.ن.ص٧٠.
١٩ م.ن.ص٩٣-٩٤.
٢٠ م.ن.ص٩٨
٢١ م.ن.ص١٠١.
٢٢ م.ن.ص١٠٨.
٢٣.عباس خلف علي :من اعترافات ذاكرة البيدق.
٢٤ص٢٦-٢٧.
٢٥ م.ن.ص٣١.






نحو ذائقة نقدية للسرد الجديد

د. رمضان بسطاويسي محمد
مصر

-١-

منذ بداية الخمسينيات والنص القصصي يشهد تحولات واضحة في بنيته وصلت إلي ذروتها مع النص المعاصر، حيث تحول من فن (الحكي) إلي فن يستوعب أدق تفاصيل حياتنا وخبراتنا الإنسانية في صورة تقترب به من الفنون الأخري التي لا ترتكز إلي دلالة جاهزة بقدر ما تثير في المتلقي (حالة سردية) . ويمكن أن نوضح أمرا هاما يخص المتلقي، لأن هذا التغير تسبب في حدوث ما يشبه الصدمة لدي المتلقي الذي اعتاد عبارة مألوفة أو تركيباً لغوياً تقليدياً، إنما في هذا السرد الذي طرأ عليه التغير لم تعد اللغة بهذا الشكل المألوف، أخذت أشكالا أخري وأصبح استخدامها علي نحو خاص يختلط فيه الحلم بالواقع وغير ذلك من المتناقضات التي تختلط في حالة شعورية تخص النص وما يبحث عنه كاتبه .

وأصبح للنص منطقه الداخلي الخاص ولم يعد التتابع المنطقي مألوفا في كتابة هذا النص إنما تتابع النص يسير وفق منطقه الداخلي، وظهرت اتجاهات عدة تحاول أن تقدم تقنيات حديثة للتعبير وفي الوقت ذاته لا تهرب من الواقع إنما تدخله من مناطق بكر غير مستهلكة لتفك شفراته المتعددة و نجد هذا في رواية أشرف نصر "حرية دوت كوم" ورواية محمد عبد الرحيم "٢٢ درجة مئوية من سيرة الآنسة "ألف"والسيد المعتوه "ميم " و في المقابل نجد أن من يتأمل المشهد الثقافي الأدبي يجد مجموعة من النصوص المتشابهة التي اتفقت علي صيغة معينة للكتابة جعلتها بعيدة عن قدرة القارئ علي التواصل معها، و شارك النقد الأدبي في ترسيخ ذلك عن طريق الترويج لأسماء وصيغ أدبية مما أسهم في خلق حالة فريدة من القطيعة بين القراء والأدباء، وأصبح الأدباء يقرءون لأنفسهم وأحيانا النقاد الذين يجربون معهم مفاهيمهم الجاهزة في التعامل مع النصوص الأدبية، بينما كان في الأصل أن العمل الأدبي هو تجربة تضيء الحياة والوجود مما يجعل منه ضرورة للنمو الإبداعي للفرد وتثقيف حواسه .





وقد بدأت بعض الممارسات النقدية خارج مؤسسة الأدب توسع من معني النص، و يصبح النص كل ممارسة إنسانية، وليست النص المكتوب فحسب و يمكن قراءته لنفهم الإنسان من خلال أفعاله المختلفة، لأن الفعل اختبار لممكنات الوجود، وكل فعل إنساني هو كتابة من نوع خاص له أبجدية خاصة يمكن أن تكون لها دلالة علي المجتمع و تعكس اختيارات الفرد وتعكس خطابا غير واع بالحياة اليومية وموقف الإنسان منها، ولذلك يمكن قراءة الإعلانات ومباريات كرة القدم وطريقة الفرجة علي الدراما التليفزيونية وغيرها وقد برز هذا خارج مؤسسة النقد الأدبي، بمفهومه التقليدي، لأنها لا تنطلق من منهج معياري للنص وتقويمه، ولكنه يرصد خطاب الحياة اليومية.

وقد أدي كل هذا إلي ولادة وعي جديد يحاول قراءة "النصوص المختلفة "التي تجسد مسيرة الفكر العربي، وأقصد بالنصوص المختلفة أن كل ما يحيط بالفكر العربي المعاصر من ظواهر إنسانية وحياتية وسياسية واجتماعية هي نصوص يمكن قراءتها أيضا، وقد تعضد هذه النصوص النص اللغوي المكتوب أو تكشف عما به من تناقض، أو تتيح قراءة الجوانب الخفية منه، ولا يمثل النص المكتوب سوي بعد واحد من أبعاد الوجود الإنساني المتعدد الأبعاد، ذلك لأن النص المكتوب يجسد الوعي الذي تسمح شروط الصياغة اللغوية بظهوره، و هذا الوعي المرتبط بالممكن السياسي والاجتماعي، وحدود الحرية في التعبير في ذلك الوقت، لأنه لم يكن من المتاح تناول أي موضوع خارج هذه المنظومة لا سيما إذا كان يتصل بحياة الناس ويناقش الطريقة أو الشريعة التي تنظم العلاقات فيما بينهم، ولهذا فهو لا يجسد كل مستويات الوجود الإنساني وطموحاته، وقد حاول الكتّاب أن يقتربوا من نص الحياة اليومية المعيشي من منظور تجربته اللغوية والسياسية والاجتماعية .إن نص الحياة اليومية يساعدنا في فهم قضايا المجتمع المصري وأبعاده علي نحو يقربنا من فهم الإنسان المصري لذاته، ويقودنا إلي تحليل النصوص وليس استخدامها للتبرير الأيديولوجي لأفكارنا المسبقة، وبالتالي لا تتحول الدراسة إلي نوع من اللعبة الذهنية التي لا تضيف جديدا.

وبهذا الفهم يمكن أن نري أن النصوص المدونة لا يمكن فهمها بمعزل عن سيرة حياتنا التي تجسد أفكارنا و صيرورة الوعي لدينا، ذلك لأننا نعبر في هذه النصوص عن أنفسنا من خلال الصيغ اللغوية المتاحة التي تعتمد علي السرد الحكائي، والحكاية ذات المدلول الأخلاقي، فهذه الأشكال في التعبير لا تنفصل عن الأفكار التي تطرحها تجربتنا الحياتية ونقدنا الممارسات اليومية للظلم الاجتماعي ويعتمد عليها في نقد المجتمع المصري، ونلاحظ أنه ترتبط بالتعبير عن نفسها في تلك القضايا بالموروث الثقافي، كما يتمثل في اللغة وتراثها المدون، وواضح أثر الخبرات الشخصية في هذه الكتابات المستمدة من الحياة اليومية، وتأثرها بما هو متداول في الإعلام والإنترنت.

ولكن النقد لم يكن مواكبا لهذا التغير وتلك النصوص ولذلك أشار الدكتور جابر عصفور في جريدة الأهرام إلي واقع النقد الأدبي بعنوان "تخلف النقد الأدبي" فقال: " لا يستطيع أي فاحص منصف لواقع النقد الأدبي العربي، حاليا، إلا أن يصفه بصفة التخلف... وأتصور أن تخلف واقع النقد الأدبي يمكن أن تزداد رؤيته وضوحا حين ننظر إليه من منظور الاتباع الذي غلب على الابتداع أو منظور التقليد الذي غلب علي الاجتهاد، لا فارق كيفيا في ذلك بين أتباع الماضي المقلدين لطرائق التراث النقدي أو أتباع الحاضر من خريجي أقسام اللغات الأجنبية الذين يقتدون بالنقاد البارزين في ثقافة اللغات التي يدرسونها ويعلمونها، متحولين إلي نسخ كربونية شائهة للأصل الذي أشك في فهمهم العميق له وما أكثر الأسماء التي تخلقت حولها أوهام باطلة في هذا المجال الذي لا يتمايز فيه الأصيل عن الزائف، ما ظللنا علي ما نحن عليه من تخلف .. فالمحك في النهاية هو قدرة الناقد التطبيقي علي تقديم الحدوس الكاشفة عن الجوانب المعتمة في العمل الأدبي علي نحو غير مسبوق يضيف إلي معرفة القارئ بالعمل نفسه والواقع الذي أنتجه بعيدا عن الثرثرة أو الرطانة التي تخفي الجهل بعشرات المصطلحات الجديدة التي تخيف القارئ وتوهمه أن وراء الأكمة ما وراءها مع أنه لا أكمة





ولا شيء وراءها ... فالصغير ليس بعدد سنوات عمره وإنما بقلة زاده المعرفي، وانعدام حيلته النقدية خصوصا حين يغدو وحيدا مع الواحد الذي هو النص. ويمكن أن نضيف إلي ارتباك القيمة واختلالها العشوائي الذي يجعل من نقد بعض النقاد استجابة مباشرة لآخر كتاب قرأوه أو تأثروا به، ولذلك يغدو هذا النوع من النقاد مرة بنيويا شكليا وثانية بنيويا توليديا وثالثة تفكيكيا، ورابعة منتسبا إلي التاريخية الجديدة .. إلخ، وقد عرفت من هؤلاء من كان يكتب نقده كما لو كان يسعي إلي تطبيق القواعد التي تعلمها واحدة واحدة، وعلي نحو حرفي ساذج، ناسيا إن النقد الأصيل هو ما يعيد إنتاج النظرية التي يعتمد عليها في كل عمل نقدي يمارسه، فالعمي هو الاتباع الحرفي للنظرية أما البصيرة الخلاقة فهي الرؤية الجديدة التي تقدم إطارها المرجعي، النظرية أو المذهب ووعيها الخاص من خلال فعل مساءلة خلاق." (١).

وقد قصدت تقديم هذا النص الطويل للدكتور جابر عصفور لكي أبين خطورة القضية، لأن الكتابة كتجربة تغيرت نتيجة لتغير الحياة وطبيعة هذه التجربة الحياتية التي لها بعد فكري وأداء جمالي، هذه التجربة التي لا يستجيب النموذج المعرفي الشارح لتفسيرها، وبالتالي كان لا بد من تولد صيغة جديدة في الكتابة تستوعب هذه التجربة التي تأخذ فيها الرواية معناها الخفي المضمر، وليس الظاهر، ويستفيد من تجربة الفنون كلها بوصفها تعبيرا عن شرخ عميق بين الفرد وما يحيط به من ظواهر اجتماعية ومؤسسات سياسية، هذه التجربة الجديدة جعلت من الكتابة ذاتها موضوعا يتغير معناه ودلالته، فلم تعد الكتابة كشفا بل قراءة للوجود، وإعادة لسرد أحداثه وتفاصيله، وإعادة بناء لمحتوي التجربة الإنسانية، ولم يعد الروائي نبياً، يحمل في ذاته خصائص القبيلة كلها، وإنما يعبر عن ثقافة متصارعة ضمن الثقافات الفرعية التي تتصارع مع الثقافة الرسمية التي تعبر عن نفسها في وسائل الإعلام والاتصال.

وأصبحت التجربة الروائية تعبر عن التعدد داخل الكيان العربي، والصراع داخله، مما يكشف عن مخاض حقيقي للذات العربية في استيعابها لمتغيرات ثلاثة:

ـ **متغير معرفي**، فلم يعد النموذج المعرفي الشمولي قادرا علي تفسير التجربة التي يعيشها الإنسان العربي اليوم.

ـ **متغير سياسي**، يتمثل في تقلص دور الدولة، وهيمنة الاقتصاد والإعلام علي كيان الفرد.

ـ **متغير تكنولوجي ومعلوماتي**، يعمق من القارئ المخاتل، ويزداد شعور الفرد بالتوحد وعزلته التي تفرضها أرواح التكنولوجيا للاتصال، وبروز صيغة جديدة من الحياة لم تكن موجودة من قبل.

إن مدخل تجربة الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان العربي هي الأقرب لتحليل نصوصه الجديدة التي قد تختلف مع التصورات السابقة عن الرواية والنثر معا، والفكر العربي مطالب بتجاوز الحديث عن السرد التقليدي بين التراث والحداثة، لكي يعطي لنفسه الفرصة لتأمل التجربة، وفهمها والتواصل معها ومع أبجديتها المختلفة.

ولا يستطيع أحد أن ينكر ما أسهمت به الرواية الجديدة في تقديم نص متعدد الأبعاد والمستويات يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التي أبعدتها تجربة الحكم الشمولي والأحكام الجاهزة عن الوعي العربي والوجدان العربي، واستطاعت تقديم سردية جديدة لمناطق الصمت وجمالياته في التجربة العربية المعاصرة، وهذه المناطق لم يكن يتم الاقتراب منها أصلا إلا بشكل ضبابي أو من خلال رؤية كلية مطلقة، وأصبح المشهد الروائي يقدم خطابات متعددة من الثقافة العربية تبرز صوراً حياتية كان مسكوتا عنها، ولا يتم الإفصاح عن محتواها، مثل تجربة الجسد، وسيرة الجسد في الشارع والبيت والحقل، وعبر أجهزة الاتصال المختلفة، وعبر المعلومات المتدفقة عن الإنسان وجسده وأعصابه، وتاريخه وأحلامه، وواقعه. أصبحت الرواية فعلا من أفعال الحياة اليومية، تومئ ولا تبشر، تصف ولا تصدر أحكاما، تنقل المشاعر المركبة دون أن تستسلم للتوصيف العقلي الجاهز.

صحيح أن هناك تفاوتا في التجارب المطروحة اليوم، لكن علي الناقد أن يتخلي عن الطابع السلطوي الذي كان يمارسه، ويريد أن يمده إلي اليوم، وينبغي أن يولد نقد جديد مواكب لهذه التجربة الجديدة.

ويمكن أن نري ثلاث صور من الإبداع في الرواية:




١- إبداع يلتقط اللحظات الإنسانية التي كانت تهمل في السابق، ويرصد تفاصيلها من أجل إبراز فلسفة جديدة عن الحياة اليومية، فالغاية من الحياة ليست في مجموع الحياة، ولكنها مطمورة في كل لحظة بسيطة، حتي وإن بدت عابرة، ونجد هذا في النصوص التي تفرد لملامح الجسد وارتباطه بتجربة الوعي والحواس والتجارب الصوفية في علاقة الإنسان بالبيئة المحيطة والمكان.

٢- إبداع يعتمد علي التاريخ والخبرة، ويتمثل في الجيل الذي عاش تجربة الحداثة في بدايتها، وعايش التجربة الحالية، فولدت لديه تجربة إبداعية تجمع بين آفاق التجربة المعاصرة.

٣- إبداع يقوم علي التأمل العميق، ويولد إحساسا جديدا بالحياة، ولا يستسلم لكل المقولات النقدية السائدة ويحاول الانفتاح علي التجارب في داخل الذات وخارجها بمنتهي العمق والألم والجدية.

إن مواجهة القضايا الكبري في الواقع العربي، تبدأ بصورة الحياة الجزئية التي يختار الروائي المعاصر عنها، وكل قطر عربي له خصوصيته في رؤيته للواقع، لأن تفاصيل المكان مختلفة، أصبحت تنعكس علي الذات التي أصبحت مرآوية أكثر من ذي قبل، وأري أن التعدد في التجارب والرؤي يقوي من مصداقية الإبداع العربي، والاختلاف الجوهري الذي يفرض نفسه في زمن الجوائز والإعلام، هو شروط الكتابة الحقيقية التي يفتقر إليها المبدع المصري أكثر من أي وقت مضي.

و لقد لخص عبد الله إبراهيم هذا الوضع بقوله: " ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب علي نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق علي نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخري، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق علي اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتي نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية"(٢).

ويخلص للقول في نفس المصدر" لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا علي استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر علي أسس منهجية متينة تضفي علي التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت معا المناهج الخارجية والداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية، والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي» (٣).

-٢-

وقد تغيرت طرائق السرد نتيجة الثورة التكنولوجية ولذلك لابد من الحديث عن أهمية التكنولوجيا وثورة المعلومات وأثرها علي السرد، وترتبط التكنولوجيا بمختلف مجالات النشاط الإنساني بما فيها الفن، ذلك لأن الأدوات التي تنتجها التكنولوجيا هي الأداة التي نفكر من خلالها في تأدية و إشباع الحاجات الإنسانية، ويعكس تطور الأدوات تطور التفكير الإنساني، لاسيما في عصرنا الحالي حيث تحتل الأدوات مكانة مركزية في الحياة اليومية، فلا يمكن تخيل الطب المعاصر مثلا بدون الأدوات التكنولوجية الحديثة التي تتيح قدرات أكبر في التشخيص و العلاج وكذلك فإن الحاسوب لم يعد مجرد أداة، لكن يعتبر امتداداً للوعي الإنساني وأداة للبحث في الممكنات المحتملة عند دراسة موضوع ما، ويمكن أن نطلق حكما عاما أن الإنسان في عصرنا الحالي يفكر من خلال الأدوات، ويصل الأمر إلي تحكم هذه الأدوات في صياغة صورة الحياة و تشكيل الوجود الإنساني، فقد تغيرت طبيعة التواصل الإنساني من خلال أدوات الاتصال التي قربت الأماكن البعيدة بين البشر وقلصت من التواصل الحي المباشر. وقد ربط كثير من الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية بين التكنولوجيا و المجتمع، ويظهر هذا بشكل واضح في الفن أو الاستطيقا لأنها تعكس العلاقة المتبادلة بين التكنولوجيا و الثقافة (٤).

وإذا تساءلنا عن العلاقة بين التكنولوجيا وما تنتجه من آلات والجمال الفني وهو موضوع علم الجمال /الاستطيقا فهذا يقتضي أن نقدم تعريفا للجمال الفني مستمدا من




هذه العلاقة ، تطور نتيجة لتطور التكنولوجيا، لأن هناك تعريفات عديدة للجمال، فالجمال قد يكون صورة الأجسام الخارجية، سواء كانت هذه الصورة موجودة في حجر أو زهرة أو حيوان أو إنسان، وهي تقدم الجمال في صورته المثالية وهناك تعريف آخر للجمال و هو صفة تطلق علي الأشياء التي تشيع البهجة والراحة في حياة الإنسان وهو ما يسمي الجمال الحيوي، فالمسكن الذي يشع البهجة فيمن يسكنه هو تجسيد للعمارة التي تعكس الجمال الحيوي، والتكنولوجيا كانت تتطور باتجاه الجمال المثالي في تصميم العالم فنيا، وأضيف إليه الجمال الحيوي الذي يشيع البهجة في حياة الإنسان الشاملة، ولذلك اتخذت التكنولوجيا من معيار الكمال المطلق في الأعمال الفنية (مثل الحرص علي قيم التناسب والتوازن والانسجام والإيقاع) و معالم البهجة والكمال عند الإنسان مثلا أعلي للإنتاج التكنولوجي، ولهذا فإن فكرة الجمال أو الصدق أصبحت تحتل مكانة هامة في التفكير التكنولوجي، ويرتبط النقد الفني والنقد الاجتماعي لما تنتجه التكنولوجيا بروابط أساسية لأن أحدهما لا يتحرر من الآخر، ولأن كليهما تطبيقين عمليين لارتباط الفن والتكنولوجيا بالمجتمع الإنساني .

والتكنولوجيا في الفنون لا تحل محل الإنسان، كما يحدث في التقنية الصناعية، حيث يتم إنتاج الأدوات والمنتجات المختلفة وفق برنامج خاص يضعه الإنسان مما يجعل الآلات تعمل بشكل ذاتي وتتخلي عن الحضور الإنساني، بينما في الفن فالآلة توسع و تعمق وظائف وقدرات الإنسان مثلما نجد أن استخدام الكاميرا متعددة الأبعاد تساعد الفنان في الكشف عن الجوانب الخفية في الطبيعة، ولكن إذا ترك الإنسان الآلة تعمل دون توجيه واختيار وإبداع فإن الآلة تقود إلي الانحطاط، لأنه لا يمكن أن تعبر وحدها عن التجربة الجمالية، أي لا تلغي وظيفة الفنان في الإبداع الفني مثلما نريد من السيارة ألا تلغي من الإنسان إحدي وظائفه الأساسية وهي القدرة علي المشي، رغم أنها قادرة علي نقله من مكان إلي آخر. و يمكن للآلات أن تنتج فنا نمطيا، ويمكن التغلب علي هذه العقبة باستيعاب الآلة جماليا بشكل واع، وذلك بتقليص قدرتها الشاملة فلا يكون إنتاج العمل الفني في جوهره آليا فحسب، وإنما يحاول الفنان أن يوحد بين التكنولوجيا والفن في وحدة إيقاعية أكثر سموا، وذلك من خلال التهذيب الواعي لفنون الآلة ومن الانتخاب المتزايد في استخدامها، لأنه لابد للفن أن يعتبر الآلة وسيلة لتقديم التجربة العميقة والآنية للحياة نفسها، فالآلة يمكن أن تكون وسيلة لتعميق الرؤية والشعور وتفتح الحواس علي العالم من خلال تكثيف الأشكال الجديدة في التجربة الإنسانية، ويمكن أن نلاحظ هذا بشكل جيد في فن السينما حين يستخدم الفنان أو المصور الضوء في التعبير عن مشاعر تبلغ من الدقة والرهافة حدا تجعل من الصورة السينمائية نوعا من الموسيقي، والآلة وحدها لا يمكن أن تقدم إضافة حقيقية بدون استخدام الإنسان لها، فهي جامدة وخرساء و تضيف إلينا بقدر ما نربطها بثراء التجربة الإنسانية و الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها، والتكنولوجيا في جوهر نشأتها كانت مرتبطة بالوظيفة التي تؤديها وهذا ما يجسد إسهامها الثقافي حيث كان ما هو جميل يرتبط بما هو ضروري .

ترتبط الاستطيقا بالتكنولوجيا من خلال المادة الوسيطة التي يستخدمها الفنان، لأن الاستطيقا تهتم بتحليل الطبيعة النوعية للمادة الوسيطة ودورها في تشكيل العمل الفني، والتكنولوجيا تقدم لنا الأدوات التي تجعل المادة الوسيطة أكثر طواعية في يد الفنان، واهتم علم الجمال بتحليل طبيعة الوسيط الجمالي في كل فن علي حدة، فاهتم بتحليل الصوت في الموسيقي، وتحليل اللغة في الأدب، وتحليل طبيعة العلاقة بين الكتلة والفراغ في فن العمارة، ومن الذين اهتموا بدراسة المادة ودورها في الإبداع اللغوي وربط في دراسته بين الفن والتكنولوجيا " ميخائيل باختين " حيث بين أن الشاعر أو القاص يكسب المادة الصبغة الجمالية من خلال التقنية التي يستخدمها في بناء عمله الفني، وهو يري أن الطبيعة العلمية الخالصة للمادة لا تدخل في الموضوع الجمالي (٥).

وما يدخل في العمل الفني هو تقنية المادة وعلاقاتها الداخلية وليس طبيعتها الخارجية التي تكتسب طبيعة خاصة بها داخل العمل الفني، ويقصد باختين بالتقنية في العمل الفني كل ما هو ضروري لإنشاء العمل في معطياته العلمية والطبيعية بحيث يثير الانطباع الفني، ويمكن أن نضرب مثالا علي ذلك فنبين أنه لا يمكن أن تترك فينا انطباعا جماليا إذا جردناها من النسق النحوي والصرفي والدلالي،

واكتفينا بتأملها بوصفها مجرد خطوط بصرية، فالمادة في العمل الفني لا تكتسب حضورها من تحليلها الفيزيائي، ولكن من خلال الشكل الفني وعلاقاتها الداخلية التي تثير فينا معاني ومشاعر جمالية.

لا يمكن أن نتحدث عن التغيير الجوهري الذي أحدثته التكنولوجيا في الفنون المختلفة كلها، لأن كل فن يحتاج دراسة خاصة، وسنكتفي هنا بالحديث عن أثر التكنولوجيا علي الأدب، رغم أن الأدب قد يبدو أبعد الفنون تأثرا بالتطور التكنولوجي، إلا أنه قد تأثر بشكل كبير أدي إلي ظهور النص المتعدد المستويات أو الذي يتفرع إلي فروع عديدة و يطلق عليه النص المفرع hypertext أو النص الفائق ويقصد به النص الذي يتم تقديمه عبر أدوات الاتصال المعاصرة مثل الحاسوب والإنترنت ويتم تقديم النص من خلال الوسائط المتعددة مثل الصوت والصورة ومختلف التأثيرات السمعية والبصرية، وغيرت طبيعة النص الجديد من طبيعة المرجعية في الأدب فأصبح الأديب يتحدث عن واقع افتراضي ويتجه إلي قارئ من نوع خاص. وتعتبر دراسة الدكتور حسام الخطيب هي الدراسة الرائدة التي حاولت دراسة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا من خلال تحليل ظاهرة النص المفرع الذي استحدث وجوده مع الثورة التكنولوجية والمعلوماتية (انظر د. حسام الخطيب و رمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلومات دار الفكر دمشق ٢٠٠١).

كيف أثرت التكنولوجيا علي الأدب، و لا سيما علي عملية الكتابة ذاتها ؟ وكيف يمكن أن تؤدي التكنولوجيا إلي تغير الظاهرة الأدبية وبنيتها و شكلها المادي الذي تتمثل فيه، وهو الكتابة ؟

إن إدخال التكنولوجيا علي عملية الكتابة، وظهور ما يسمي بالكتاب الإلكتروني، الذي يقدم النص من خلال وسائط مصاحبة، جعلت بعض الأدباء يقدمون النص الذي يعتمد في تلقيه علي الوسائط المتعددة، أي النص الذي يتضمن الكتابة والصورة والحركة، هو النص التكويني المفرع، وهذا لا يعني مجرد تغيير في الأداة التي يستخدمها الأديب فحسب، وإنما يغير من طبيعة الأدب ذاته، فلم تعد اللغة هي أداته فحسب وإنما أضيفت إليها تجسيدا ومؤثرات جديدة لم تكن مرتبطة بالأدب مما قد يؤدي هذا إلي عملية تثوير جذرية للإنتاج الأدبي من ناحية الدراسة والنقد والإبداع أيضا.

وقد ظهرت نماذج من هذه النصوص علي الشبكة الدولية للمعلومات " الإنترنت "، وقدمت بعض المؤسسات العربية بعض الكتب الإلكترونية، ولذلك فإن الأدب سوف يستفيد من التكنولوجيا مثلما استفادت الفنون الأخري مثل التصوير و الموسيقي و السينما و المسرح .

انقسمت الدراسات المعاصرة عن التكنولوجيا إلي نوعين أولهما يري أن التكنولوجيا تمثل نقلة نوعية للحياة الإنسانية، وأسهمت إلي حد كبير في القضاء علي كثير من معوقات الحياة الإنسانية مثل تشخيص الأمراض وسرعة المواصلات، ولا ينبغي دراسة التكنولوجيا المعاصرة من خلال نموذج معرفي ينتمي إلي المراحل السابقة من تاريخ الحضارة والتكنولوجيا، لأن لكل مرحلة باراديم خاص بها علي حد تعبير توماس كون، وثانيهما تري أن التكنولوجيا المعاصرة أدخلت الإنسان في مشكلات جديدة لم تكن موجودة من قبل، ويركز هذا الاتجاه علي نقد التكنولوجيا ويتمثل هذا الاتجاه بشكل واضح في مدرسة فرانكفورت، ولابد أن نشير إلي بعض الأعمال الفنية التي اهتمت بتحليل أثر التكنولوجيا علي الإنسان في الحضارة المعاصرة، ومن أشهر هذه الأعمال مسرحية "الآلة الحاسبة" للكاتب الأمريكي المر رايس (١٩٢٣) ومسرحية "الإنسان الآلي" لكارل تشايبك (١٩٢٠)، ونجد في هذه الأعمال نقدا للطابع الآلي للحياة المعاصرة في بدايات القرن العشرين، وسخرية من الآلية الحدية بكل أبعادها، وتقدم رؤاها عن أثر التكنولوجيا علي صورة الحياة، وكيف أنها تعيد صياغة الإنسان من جديد، الذي يجد نفسه مرتبطا بالآلة علي نحو يقلل من علاقة الإنسان بالطبيعة والبشر من حوله، ونجد هذا بشكل واضح في مسرحية " الآلة الحاسبة " فالبطل السيد صفر zero يريد العودة إلي الآلة الحاسبة التي دمرت حياته، لأنه لا يستطيع تصور حياته بدونها (٦)، وهذا يعني أن التكنولوجيا أسهمت في قولبة الإنسان وصياغة حياته في صورة لم تكن موجودة من قبل(٧)، رغم أن التكنولوجيا هي المسؤولة عن تعاسته، لأن وجود





الآلات أدي إلي طرد آلاف العمال والموظفين من أعمالهم (٨)، ومن الأعمال الأدبية التي طرحت الأسئلة الفلسفية عن أثر التكنولوجيا علي الإنسان رواية الكاتب المصري صبري موسي " السيد من حقل السبانخ " (١٩٨٠) حيث يطرح فيها أزمة الإنسان المعاصر، ورغم اعتراف الكاتب بأهمية التكنولوجيا ودورها في الحياة الإنسانية وقدرتها علي الإسهام في تحقيق العدالة والحرية، يري أنها تؤدي إلي تدمير علاقة الإنسان بالطبيعة وتؤثر في علاقة الإنسان بذاته وتصوره لها (٩).

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان عن الواقع الذي يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطي أو القيم التي أفرزتها الثورة الصناعية (١٠)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالي، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفي فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات ووسائل واحدة لإنتاج الحياة (١١)، وهذه الأدوات هي الوسائل التي يفكر من خلالها الإنسان في حل المشكلات التي تواجهه في الواقع مما أسهم في طرح أفكار متشابهة في معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلي بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب، قد أدي هذا لطرح قضايا من قبيل: العولمة و الهوية، وأدي إلي طرح أسئلة حقيقية مثل :

- هل تهدد التكنولوجيا الحرية الإنسانية، و تصبح أداة للسيطرة علي الإنسان الذي ابتكرها ؟
- ما هي المشكلات الجمالية المترتبة علي وجود علاقة مباشرة بين الاستطيقا و التكنولوجيا ؟
- هل تقضي التكنولوجيا علي القيم الروحية أم تسهم في تنميتها في اتجاه أكثر عمقا، لأن تعقد التكنولوجيا المعاصرة جعل الإنسان يدرك أبعاد الكون الذي لم يكن مدركا من قبل ؟
- هل يمكن أن يحل الإنسان الآلي محل الإنسان في الإبداع الفني ؟(١٢)
- هل يمكن للحاسب الآلي أن يحل محل العقل الإنساني، لاسيما أن كثيرا من الفنانين يستخدمون الحاسب الآلي في إنتاج أعمالهم الفنية ؟

يتبين لنا مما سبق أن التكنولوجيا والاستطيقا بينهما علاقة وثيقة من حيث تأثير كل منهما علي الحياة الإنسانية، والتكنولوجيا مختلفة عن العلم رغم ارتباطها به في عصرنا الحالي، لأن العلم يهدف إلي المعرفة فحسب دون النظر إلي مدي إمكانية التطبيق في الواقع الفعلي، بينما التكنولوجيا تسعي إلي تحقيق أهداف واقعية، قد كانت التكنولوجيا تتضمن الهندسة المعمارية والطب والخطابة، كان اللفظ يشير إلي ما يمكن استنباطه من قواعد إجرائية تسمح بإنتاج أشياء متماثلة، فالتقنية هي المعرفة المنتجة التي تبتكر حلولا لاكتشاف أدوات أو آلات في مقابل المعرفة النظرية التي لا تغير من الموضوع الذي تدرسه، ومع تطور العلوم الطبيعية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لم تعد التكنولوجيا مقابلة للعلم مع فرنسيس بيكون وديكارت وجاليليو، وإنما أصبحت التجربة هامة لاختبار كثير من المفاهيم المجردة، وذلك للتفرقة بين المعرفة التي ترتكز إلي التجريد من المعرفة التي ترتبط بالواقع، وقد ساد بعد ذلك التعريف الكلاسيكي للتكنولوجيا بوصفها تطبيقا للعلم، فالتكنولوجيا هي مجموع الطرق والوسائل القائمة علي معارف علمية وتجريبية والتي يتم استخدامها من أجل الحصول علي نتيجة معينة، ولئن كانت التكنولوجيا تطبيقا للعلم فهي تختلف عنه بوصفها تسعي إلي الإنتاج بينما يسعي العلم إلي المعرفة فحسب .

والتكنولوجيا تحسن من الأدوات التي تسمح للإنسان بتشكيل المحيط الذي يعيش فيه، والفن يقدم لنا أجوبة أصيلة عن الأسئلة التي يطرحها المحيط الذي يعيش فيه، ولذلك هناك توحيد بين التكنولوجيا والفن في العصر الراهن، لأن التكنولوجيا تستعين بالفن في تعديل وتحويل البيئة التي تتدخل فيها، والفن يهتم بشكل أساسي بدراسة العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، وذلك من خلال صورتين:

أولاهما: تصوير الكيان الداخلي للإنسان بكل تفاصيله





الدقيقة ونجد هذا في الأعمال الفنية التي تتخذ من التركيبة الداخلية الكبري للمشاعر الإنسانيةموضوعا لها، حيث تركز بعض الأعمال الفنية علي الأنا الداخلي للإنسان، وكشف الوعي الفردي إزاء قضايا الوجود الذي تطرحه التكنولوجيا بوصفها جزءا من الوجود ويحمل خصائصه، وتتأتي قوة هذه الأعمال من المهارة التي تكشف بها حياة الإنسان المعاصر الداخلية وبالتالي تكشف عن علاقة الإنسان بالعالم ومكوناته.

وثانيتهما: الأعمال الفنية التي تهتم بداسة أثر المحيط الاجتماعي علي سلوك الإنسان ورؤيته للعالم، من المكونات الهامة للمحيط الاجتماعي المعاصر الأدوات التكنولوجية، ونجد صورة لهذا العالم في رواية العالم الطريف لألدوس هكسلي حيث يقدم وصفا للحياة الخارجية للإنسان والوسط التكنولوجي الذي يعيش فيه وأثره الذي لا يظهر علي مستوي الفرد فحسب وإنما يظهر علي صعيد المجتمع أيضا.

-٣-

لاشك أن هناك ثقافة جديدة قد ولدت مع وجود الحاسب والإنترنت وما أتاحه من وسائط جديدة تتيح للأديب والفنان إمكانات جديدة، لم تكن موجودة من قبل، مثل استخدام لغات متعددة في نفس الوقت. والمقصود باللغة هنا استخدام لغة الصورة ولغة الصوت ولغة التجسيد الحي للموضوعات والقضايا التي يتناولها الأديب والفنان، بالإضافة إلي التواصل المباشر مع القارئ بشكل غير مسبوق، فمثلا نلاحظ أن كتّاب الأعمدة الصحفية الذين يذيلون مقالاتهم ببريدهم الإلكتروني تصلهم عشرات الاستجابات التي تخلق نبض التواصل الحي بين الكاتب وجمهوره مما يخلق حالة من الاستجابة التفاعلية من الكاتب تجاه ردود الفعل التي تصله بشكل شبه يومي، ويمكن أن نتخيل الأديب والفنان الذي ينتج عمله الفني وسط هذه الاستجابات التي تخلق حالة تقطع المسافة التي كانت تفصل المبدع عن جمهوره وتغير من طبيعة القارئ الضمني الذي كان الفنان يتوجه نحوه بالحوار والحديث ويصبح القارئ متعينا خلال كل فترة من خلال استجابات متباينة .هذه بعض الآثار العامة المؤثرة على الأدب و هناك آثار كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا.

ويمكن أن نتساءل ما المقصود بالنص الفائق ؟

والنص الفائق هو النص المتعدد المستويات بتعدد لغاته، والمقصود بالتعدد هنا تعدد مرجعياته وهو يخلق حالة من التقاطع الحاد لجماليات التلقي مع سكونية الجماليات التقليدية، ويعطي دورا كبيرا للمعلومات والاتصال في خلق مناخ الذات الاجتماعية محليا وعالميا ويؤدي هذا إلي زعزعة المرجعيات القائمة، والنص الفائق هو ثمرة المغامرة التكنولوجية التي تهز مرجعية الخيال الأدبي وتحمل تحريضا لانبثاق مرجعيات مغامرة، وهذا كله يؤدي إلي الوعي المتزايد بدور المتلقي المفترض والنموذجي ومرجعية أفق الانتظار.

ويمكن أن نتساءل أيضا هل يمكن أن يظهر الناقد الإلكتروني الذي يحمل برامج جاهزة في النقد؟

ويمكن الإجابة علي هذا السؤال أنه يمكن أن تظهر برامج لتحليل النصوص من النواحي المختلفة، وهذه التحليلات قد تؤثر علي النقد بوصفه عملية تتضمن في داخلها عمليات متعددة مثل قراءة النصوص و تحليلها ونقدها من خلال التفاعل الخلاق معها وهذا التفاعل يكون مرتبطا بالوسائط المستخدمة في عملية إنتاج النص، وأما مصطلح الناقد الإلكتروني فأري أنها تتضمن حكما معياريا علي النص وهذا الحكم قد انتهي دوره من النقد منذ زمن طويل وأصبح دور الناقد هو توصيف النص والتفاعل معه، وإذا أردنا أن نقارن بين النص التقليدي والنص الفائق ونلاحظ أن النص التقليدي مقيد بسلطة السطر وتكنولوجيا الكتاب بينما النص الفائق متحرر من سلطة السطر ويمتاز بالمرونة التي لا حد لها، فهو نص دينامي ومتعدد الوسائط والمنافذ، ويفجر الفكر والإبداع ويحقق الحلم في النص المفتوح وهو يقترب من البيئة الطبيعية للتفكير والإبداع وهو متطور وفي حالة تشكل دائم، وهو نص افتراضي وليس له وجود مادي محدد بينما نجد النص التقليدي ذا بعد واحد هو البعد السمعي والبصري، وهو جامد غير قابل للحركة، ويصعب التحكم فيه.

يرتبط موضوع المعلوماتية وعلاقته بالنص الأدبي بموضوعين هما:(فلسفة الاتصال و فلسفة المعلومات)،

ذلك لأن المعلوماتية هي نتيجة لتطور أدوات الاتصال حيث أصبح متاحا هذا الكم الضخم من المعلومات، كذلك غيرت تكنولوجيا الاتصال من طبيعة النص الأدبي الذي كان يعتمد علي السطر البصري الذي كان القارئ يقوم بقراءته إلي النص المتعدد الوسائطhypertext الذي تصاحبه الموسيقــي واللوحات الفنية في حزمة واحدة، ويخاطب العين والأذن، وتشترك اليد في تحريك النص علي الشاشة، وقد أدي هذا إلي تولد ظواهر جديدة لم تكن موجودة من قبل غيرت من طبيعة الإنتاج الأدبي وغيرت أيضا من طبيعة التلقي .

ولابد أن نوضح منذ البداية أن هناك فرقاً بينٍ تناول المعلوماتية وتكنولوجيا الاتصال بوصفه موضوعاً للإبداع الفني في الشعر أو الأدب أو الفن التشكيلي، وبين تناول طبيعة النص الذي يستعين بهذه الوسائط الجديدة في النشرٍ والكتابة، أي هناك فرق بين المعلوماتية بوصفها موضوعاً للإبداع، حيث يتخذ الأديب أو الشاعر من هذه الأدوات موضوعا لتجربته مثل ديوان تغريد الطائر الآلي للشاعر أحمد فضل شبلول، ونصوص حسن طلب ومحمد يوسف وفوزي خضر وغيرهم من الكتاب الذين تناولوا الحاسوب وتقنياته وأثرها علي التجربة الإنسانية، وهناك فرق في أن يتخذ الأديب من هذه التقنية أداة لتقديم تجربته الجديدة، وبين أن يتخذها موضوعا لتجربته الروائية علي النحو الذي نجده في النصوص التي نقدمها هنا .

-٤-

تعددت أشكال كتابة الرواية خلال العقدين السابقين، وتراجعت الرواية التقليدية التي يبدو فيها المؤلف مهيمنا علي العالم الذي يقدمه، وأصبحت الرواية المعاصرة تقدم تجربة شخصية تتميز بالجدة والطرافة أو تحاول اختبار تجربة ما من خلال عملية الكتابة، وأصبحت الكتابة ذاتها محاولة لقراءة العالم واختبار ممكنات الذات الإنسانية وما تطرحه من وعي بذاتها وبالعالم الذي تعيش فيه، وأصبحت عملية الكتابة تجربة متعددة المستويات، وتحترم وعي المتلقي المفترض الذي تخاطبه، ونجد هذا واضحا في الروايات التي نالت شهرة كبيرة خلال الفترة الماضية مثل رواية العطر التي تقتحم موضوعا جديدا لعالم الرواية وهو العطر أو العبق الذي يفوح من كل منا ومدي تأثره بالحالة النفسية والأفعال التي نؤديها وقد تطلب هذا من الروائي الألماني زوسكيند أن يقدم في روايته، بالإضافة للجانب الفني معلومات عن علم العطور وطرق استخلاصها، فأصبحت الرواية في جانب من جوانبها موسوعة في علم العطور أيضا، وكذلك الرواية التي نقدمها، وهي رواية: أفروديت للكاتبة إيزابيل الليندي التي تعتبر تجربة جديدة في الكتابة الروائية، لأن الكاتبة تحاول من خلال الكتابة دراسة العلاقة بين الجنس والطعام في مختلف الثقافات، فتستعرض كل ما استطاعت الحصول عليه من كتب ومعلومات حول هذا الموضوع في الحضارات المختلفة، وحاولت علي ضوء المعلومات الطبية اختبار ما جاء في هذه الكتب القديمة من نصائح وتكشف ما به من خرافة وأسطورة علي ضوء وعي الإنسان وفهمه للطعام والجنس ودورهما وصورتهما في الفكر الشرقي القديم والفكر الغربي أيضا، واستعانت الكاتبة في سبيل كتابة الكتاب بفنان يختار اللوحات المصاحبة للكتاب وهو الفنان روبرت شكتر، واستعانت بطاهية تستطيع تنفيذ وصفات الطعام هي بانتشيا ليونا، وهذا يعني أن الرواية يشارك في إنتاجها هؤلاء الثلاثة، لكن تقوم الكاتبة وحدها بكتابة الرواية.

اهتم علماء الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقا للعمل الفني، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي، لأنه لا يكتفي بالتلقي فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلي الفهم والتفسير والتوصيف أيضا، ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تمام وخبرة الإبداع، في النقد مرتبطة بخبرة التذوق علي المستوي الوجودي والمعرفي والإنساني، والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبي للعمل الفني، وإنما هو القدرة علي الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني، وإذا اكتفي الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفني، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية، القدرة التي تساعده علي تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمي إليها، أي أن عملية إدراك التطور الحضاري والسياسي

والاجتماعي من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدراستها، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعي الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذي يعيد بناء العمل الفني فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التي ترتبط من بعيد بالعمل الفني علي نحو أو آخر، وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذي يركز علي العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام، أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذي أبدع العمل الفني، أو دراسة العصر، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه، ويري كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة "عن العمل الفني، معرفة قاصرة لا تؤدي للنفاذ إلى طبيعته " .

إن الناقد الذي يمارس هذا الضرب من النقد يعيش في سجن المعلومات المدونة في الذاكرة، ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يبطل فاعلية النص في العصر لأنه يسجنه في تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر، ويجعل نقد النص محدودا بحدود المعرفة المدونة، ويصبح النقد مجرد شارح، ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/ المتلقي عن العمل الفني وبنائه ومعانيه إلي شرح النص، والفنان الذي أنتجه، وحياته وطبيعة العصر والمجتمع الذي ينتمي إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع ويجعل هذا كله مدخلا للحديث عن موضوع العمل الفني وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانات القائمة فيه بل تخلق حجبا كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد في منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير - أيا كان منظوره - يأتي في مرحلة لاحقة بعد الفهم، ففي منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفني من خلال هذا العمل، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفني، وبنية المجتمع أو الثقافة التي ينتمي إليها النص، بهدف الوصول إلي تحديد " رؤية العالم " وهذا لا يتأتي إلا بفهم العلاقة بين لغتين، واللغة هي صياغة شكلية للوعي والتفكير، و رؤية العالم، ولذلك فالمرحلة الأولي في تحليل الشكل ضرورية لفهم أي عمل فني، ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية، وهذا ما يجعل النقد يعود إلي القراءة الانطباعية، التي تستدعي من الذاكرة ما يسهم في إثقال العمل الفني برؤي لم ينطق بها، وإنما هي رؤي الناقد التي يسقطها عليها.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة، علي نحو ما نري في جهود هابرماس، وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط في التفكير وأسلوب في الحياة، يسعي لخلق صورة أفضل ونفي للصورة القائمة في الوجود، أصبحت كلمة " الشعري" لا تطلق علي العمل الإبداعي فقط في الإنتاج الفني، وإنما على شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفي صوراً في الحياة القائمة، لأنه خروج علي النظام القائم في الحياة اليومية، القائمة على المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

والإبداع بهذا المعني هو منطق جدلي Negative dialectic، وهو يعني الحداثة الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يرتكز إلي مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل والإنسان والوجود، أي جعله إنسانا ذا بعد واحد، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها، فالإبداع في المجتمع يعني نفي الواقع ونقده أما الأعمال الفنية التي تكرس الواقع، وتدعو إلي العودة إلي الماضي التاريخي فهي لا تتصف بالإبداع، لأن الإبداع مرتبط بالحداثة، التي هي تغيير شمولي للبني الثقافية وأساليب التفكير والسلوك، ولذلك فإن معيار الإبداع في الفن هو قدرته علي الانفلات من أسر لعبة السلطة وقوانينها السائدة، والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معني الإبداع وخصوصيته، فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجا للعمل الفني ودليلا علي الإبداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه علي أن الوعي لا يتطابق مع السلوك دائما، وبالتالي فإن وعي الفنان ليس دليلا علي الإبداع، لأن العمل الفني هو التحدي الحقيقي للإبداع، إن وعي بلزاك الأرستقراطي أنتج أعمالا



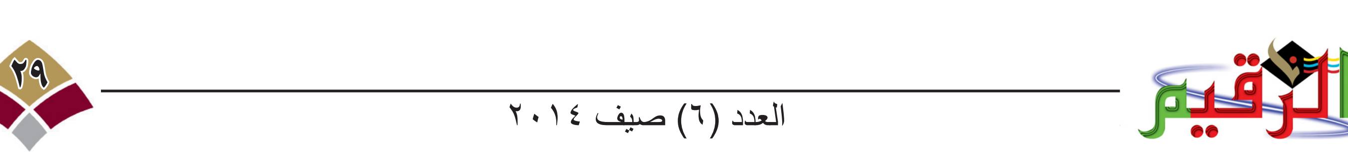


أدبية تقف ضد الطبقة التي ينتمي إليها، وعلي المستوي الفلسفي كانت الاتجاهات التي تهتم بالمبدع تعتمد علي نظرية العبقرية بوصفها مصدرا ميتافيزيقيا للإبداع، وهي صورة من صور "الهوس"، ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلي الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر لكي يستفيد الفنان من موهبته في إنتاج الأعمال الفنية، أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعي، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير إليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات - لدي جولدمان - إلي سوسيولوجيا الإبداع وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوما عاما إلي المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة، وكان هذا التحول دليلا علي أن النص هو الوحيد القادر علي أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوي الاجتماعية داخل الأمة. وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة همومه وقضاياه فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن علي حد تعبير لوكاتش، لأنه يصوغ هموم الوعي صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية، والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان فحسب وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعي للثبات أو الحركة، ومن ثم فإن قراءة المتلقي هي إعادة إنتاج علي نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المغلق علي ذاته، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد؛ والنص المغلق هو النص الذي يعتمد علي مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا التي غيرت من تقنيات التشكيل، بل أدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل مثل: استخدام الكمبيوتر في بناء الرواية، والبحث عن المترادفات ،وهذا نجده واضحا لدي بعض الكتاب العرب المعاصرين، حين يلجأ إلي غريب اللفظ أو المهجور منه لكي يبرز قدراته ويوسع من دائرة التأويل في فهم مستويات الرواية مثل أعمال إدوار الخراط، وامتد هذا بشكل لافت في الفنون الأخري حيث يتم استخدام الكمبيوتر في تصميم العمل الفني وتحليل عناصره، وهذا نجده في النقد الذي يدخل النصوص في برنامج خاص للكمبيوتر، فيدرس العناصر الإحصائية، والأفعال والصفات والأحوال مما أسهم في تقدم الدرس الأسلوبي للنصوص.

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان عن الواقع الذي يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطي أو القيم التي أفرزتها الثورة الصناعية (١٣)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالي، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفي فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات و وسائل واحدة لإنتاج الحياة (١٤)، وهذه الأدوات هي الوسائل التي يفكر من خلالها الإنسان في حل المشكلات التي تواجهه في الواقع مما أسهم في طرح أفكار متشابهة في معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلي بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب .

وترتب علي هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير فلم يعد الموضوع الجمالي للعمل الفني سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني كائنا في العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم، فهو يتمثل في العلاقة بين الألفاظ والصور والأخيلة المستخدمة في القصيدة ويتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها وأبعادها، ومستويات التشكيل البصري أو السمعي في بناء يشبه الموسيقي، التي لا يتم إسقاط موضوع ما عليها من خارج العمل الفني ولعل هذا ما جعل كثيراً من الشعراء لا يميلون إلي وضع عنوان ما لنصهم الشعري الذي يقدمونه بما ليس فيه (١٥) وحتي لا يطالب الشاعر في ترجمة رؤاه وأحاسيسه من خلال وسيط جمالي آخر، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية والسمعية للغة التي يستخدمها، صحيح أن الحواس تتكامل في إدراكها للعمل الفني مثل: العين والإحساس باللمس



في البروز والنتوء في الفنون التشكيلية، ذلك أن بنية لغة التواصل في الفن تقوم علي التواصل الوجداني من خلال الحواس، بينما بنية التواصل في الحياة اليومية تقوم علي اللغة والدلالة القاطعة التي لا تتعدد تأويلاتها فمعني العمل الفني يتحدد في إمكانات تأويله وليس في دلالته القاطعة .
ولهذا فالعمل الفني ينقطع عن هذا الواقع الدلالي لأنه يعيد بناء وتشكيل عناصره من خلال المتخيل وبالتالي فالكتابة في كثير من النصوص السائدة الآن هي محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو، وذلك باكتشاف ممكناته واحتمالاته المختلفة (مفهوم الواقع الذي نستخدمه هنا نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعي والذي يقتصر علي اللغة العلمية " واحدية الدلالة " في التعبير عنه وتحليل علاقاته).

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة في المشهد الثقافي العربي نجد أنها تحيل الأعمال الروائية إلي الواقع ،أو التعبير عنه، وهي بذلك تقدم فهما مضادا لطبيعة هذه الأعمال الروائية، لأن الروائي في نصه قد يسعي إلي تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدي المتلقي لأنه يريد ـ عن قصد ـ أن يضاد شعوره الجمالي بالتوقع، فيقدم في نصه عكس المألوف لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجداني لأن الروائي قد يسعي إلي التعبير عن المكبوت والمسكوت عنه، والمقموع عنه، وانعكس هذا التناول الروائي علي طريقة التلقي لأن الأعمال الروائية أصبحت تسعي إلي كسر الاعتياد، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة الذي كان يسود تجربة التلقي فكان المتلقي يرد ملاحظاته العابرة في الخبرة الموحدة تقوم بالتأويل بينما نوع الاستقبال السائد الآن في الشعر يقوم علي استيعاب التشتت والتشظي في التجربة الروائية، وليس ردها إلي تجربة واحدة، ولعل هذا الملمح الهام في تجربة تلقي النصوص الروائية الجديدة يجعل كثيرا من المتلقين والنقاد ينصرفون علي دخول خبرة جمالية وذلك لأنها تحتاج إلي تدريب وتثقيف الحواس علي دخول خبرة جمالية مغايرة في استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية وذلك لأن الروائي المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم وإنما ينقل في روايته خبرة مشتتة، هذا يدل علي ظهور تغيرات هامة في طريق تلقي الأعمال الروائية التي كانت تعتمد علي التأمل، فالمتلقي كان يستخدم خبراته في ترجمة الشعر والأعمال الفنية (١٦) أو خلق معادل موضوعي لها في تجربة النص بينما نلاحظ أن كثيرا من الشعراء يهدفون إلي إحداث صدمة جمالية لدي القارئ، تجعل الطابع الطقسي للفن وللشعر يتراجع وهذا ما نجده في تحليل النص الروائي، فلا توجد بؤرة تقليدية أو مركز ما للرواية تدور حولها ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص مما يجعل المتلقي لا يستخدم وعيه فقط في استقبال النص الروائي، وإنما يستخدم أيضا خياله وقدرته علي إعادة بناء النص وتركيب عناصره .

ونجد في ثقافة الحداثة وما بعدها أن الاستطيقي Aesthetic لم يعد مرادفا لكل ما هو جميل فحسب ،وإنما اتسع مفهوم الاستطيقي ليشمل جوانب مختلفة تؤرق الإنسان وتهمه ،حتي لو تعدت الجمال، فقد يعمد الروائي أو الفنان للتعبير عن التشويه الذي يعترض حياتنا ونلاحظ هذا بشكل واضح في الفنون التشكيلية، حين يحاول الفنان نقل إحساسه بالحرب فإنه قد يستخدم صورا وأشكالا للأعضاء البشرية، بدلا من المواد الخام في صورتها التقليدية (١٧) لأن الفنان قد أصبح يري أنه بدلا من نثر البذور علي الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات في الحياة المعاصرة بقذف القنابل علي المدن ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزائها وطلقات الرصاص في خلق تكوين يجسد تمزق وتشظي لحظة الإنسان المعاصر وقد يلجأ الفنان إلي توظيف المجال أو الوسط الذي يعرض فيه عمله الفني ليصبح مكملا له، مثلما نجد بعض الفنانين يضيفون أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لخلق تكوين أكبر يتصل بالمجال الذي يتم من خلاله استقبال العمل الفني والتواصل معه .

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التي تقوم علي الحداثة وما بعدها قد غيرت من أنماط التلقي للنص الروائي والعمل الفني، ولا يمكن لأي دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلي تغير جماليات التلقي، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد علي المتلقي إلي حد كبير، بينما كان المتلقي له دور سلبي في استقبال النص





الروائي، لأن المتلقي يعيد بناء مفردات النص الروائي في داخل تجربته وثقافته وخبراته، لكي ينتج طقسا أو حالة أو شعورا خاصا شبيها بما تثيره فينا الأعمال الموسيقية وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقي مثلا أعلي لها، لأنها مجردة عن المعاني والدلالات الجاهزة ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع التأثري لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان، وتخاطب حواسه في علاقتها المباشرة بالجسد (١٨).

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الروائي أيضا ذلك لأن النص الروائي يفسح المجال للاختلاف الإبداعي ولا يرد العمل الفني إلي وحدة ما لأن العلاقة بين الدال والمدلول في الفن قد تحولت إلي تفكيك هذه العلاقة، لكي تصبح تكوينات، ولا يمكن ترجمة تجربة أي نص أو أي عمل فني إلي دلالة واحدة، وهذا الاختلاف في القراءة جعل من عملية التلقي إبداعا ومسئولية ،وهذا لا يقلل من النص الروائي أو العمل الفني، وإنما يبين لنا تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدي التي كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن ليحل محلها قيم ذات طابع اختلاف وليس توحيدي مثل التناثر، والتنافر، والتعارض، وغيرها من القيم الجمالية التي نراها في الأعمال الفنية ،ويسعي الروائي أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة إلي تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقي، وبالتالي يعارض التسلط، ويقوم الروائي أثناء صياغته للرواية بتفكيك المنطق التقليدي للعقل الجمالي في العصور السابقة ليؤسس مفهوما جديدا للرواية يقوم علي مفهوم جديد للزمن، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد علي التبادل، بمعني المردود المادي الذي يحكم الناس في ثقافة الاستهلاك المعاصر، وهذا يعني أن سياق الزمن في الحياة اليومية وسط أدوات الاتصال يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التي يعيشها الإنسان والزمن هو أداة الروائي للمحافظة علي استقلاله الذاتي وهويته المشتتة في الحياة اليومية، ذلك أن بنية الشعور بالزمن في الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة، ولذلك يحطم الروائي أو الفنان المعاصر صورة الزمن الذي يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه، ويلجأ للزمن الحر أي الزمان الجمالي، وهذا الزمن لا نجده إلا في النص الروائي أو العمل الفني، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلي آخر غير ذلك المنطق الصارم الذي نعيشه في الحياة اليومية، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالي هو زمن يحرر المتلقي والفنان من أسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات ولعل الإحساس بالزمن في الفنون التشكيلية يتضح في تحطيم الإيقاع التقليدي لجزئيات العمل الفني، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم علي علاقة: " ما بعد وما قبل "ولكن يقوم علي التفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التي كانت ترتكز عليها القيم الجمالية مثل وحدة الزمان، ووحدة المكان في التصور الأرسطي قد تغيرت طبيعتها في الفن الحديث، وبالتالي تغيرت العناصر التشكيلية التي تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان .

ويمكن القول إن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن المعاصر دون أن نطبق عليها أيا من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد من أحكام القيمة التي تعني مركزية ذات الناقد والتمحور حولها في رؤية أية نص والاستناد إلي نظرة للعالم وممارسة لسلطة من نوع خاص علي الكتاب ،لكن يمكن أن نتساءل هل الحداثة لدينا هي ذاتها الحداثة في الغرب رغم تباين الثقافتين، ورغم اشتراكهما في ملامح عديدة؟ وهذا الموضوع كان موضوع بحثي في أدورنو: علم الجمال لدي مدرسة فرانكفورت ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدي وفجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها .

- ٥ -

من التجارب العربية التي حاولت تقديم نقد جديد كتاب «النقد الثقافي» لعبد الله الغذامي ويمثل هذا الكتاب تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية العربية ونقدا للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمي بالنقد الثقافي، وهو منهج في النقد يرتكز علي رأي يري أنه




ينبغي علي الدراسة الأدبية أن لا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلي معالجة التاريخ و الدراسات الاجتماعية والفلسفة، لأن كلا منها ينعكس في المصنفات الأدبية. والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلا أن تتجاهل كتابات الأدباء لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية تبعا لمدي قربها من الخطاب الثقافي الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون وبالتالي تعتبر مصدرا للتعرف علي فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضا بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية التي تقع علي أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي .

والكتاب ينبهنا إلي قضية شديدة الأهمية وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي يركز علي الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدي القصور في هذه الممارسات النقدية من حيث الموضوع والمنهج، فمن حيث الموضوع نجد أن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتية لافتة من الدراسة وتعبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة مثل الظواهر الحياتية المنتشرة مثل الأغاني والدراما البصرية وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة مثل الإنترنت مما جعل النقد يقتصر علي ما تنتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد الذي يحفل بنصوص عديدة ويقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات الأدبية علي البحث في معاني النصوص ودلالاتها، ويطالبها بأن تتعدي الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات إلي مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما هي علاقة النصوص الأدبية والشعرية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعني هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي الحرية والعدالة والجمال أم هي ـ في حقيقة بعض اتجاهاتها ـ امتداد لبعض الأنساق الثقافية السابقة التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة ؟، ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، و ينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل:

ما علاقة ما يكتبه الناقد بالثقافة التي ينتمي إليها الكاتب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر و يتطور؟ وما هو هامش الحرية الذي يتمتع به الكاتب بالنسبة لبيئته وبالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية ؟ ما هي العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن ؟.

يمثل الكتاب دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة التي تقصر تعاملها مع النصوص علي الجميل والبلاغي، وقد بدأ المؤلف دعوته تلك في عام ١٩٩٧، ومثل الكتاب حلقة هامة من مشروع نقدي طموح يحرص المؤلف علي بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه السابق، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبد الله الغذامي وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلي جعل النقد الأدبي أداة فعالة في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية المستهلكة، ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلي أداة لنقد الخطاب الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه، وقد اقتضي هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي وارتباطها بحقول معرفية عديدة جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله، وقد أسهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخري مدونة وغير مدونة في الواقع العربي، وقد أدي هذا إلي توسيع مفهوم الثقافي ليشمل كل ممارسة يومية للحياة وما ينتج عنها من ظواهر أخري، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعا للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر علي دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع.

ولم يكتف الغذامي بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل

الإجرائي لنظرية النقد الثقافي، أي قدم الوسائل التي تجعل الممارسة العملية للنقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، ويعتبر الكتاب بمثابة درس نظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلا للأنساق الثقافية العربية التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلا لها، وتسربت عن طريقه إلي الوعي العربي المعاصر لكي تضمن لها الاستمرار والترسيخ مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقا يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة .

وعلي هذا يمكن نقد النسق الشعري الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني، إن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر تنطوي علي نسق ثقافي قديم يرسخ مفهوم " الفحولة " وتكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلا منهما يجعل من ذاته المطلقة مرجعا رئيسيا في تكريس أيديولوجية الذات، ويدفع الغذامي تفسيره إلي درجة أبعد ويري أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي مثل وجود الطاغية السياسي قد ترجع إلي سيادة هذه الأنساق الثقافية التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله مع هذه النصوص علي الأبعاد الجمالية دون أن يتطرق إلي الأنساق الثقافية التي تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية، وعلي هذا فإن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي والدليل علي ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف لكن أعمالهما الشعرية لا تؤدي إلي نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي (١٩).

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبي ليصبح الناقد المدني الذي يري في النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيرا عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية، وهنا يتحول الناقد إلي مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولدية آمال في تجاوز المجتمع لعثراته .

إن مفهوم النسق الثقافي يعني إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق وهذا يتأتي بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة في النسق الثقافي من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية و الطابع المضمر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيري كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا .

وكان الغذامي بدأ في تحليل نظرية النقد الثقافي متوسلا بالتطبيق الإجرائي، فيقدم "النسق الناسخ واختراع الفحل " ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حسابه ويعمل علي إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلي تواري الخطاب الحر أو الخطاب العاقل وبروز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر و تمجيد العقل الذاتي، كما يبين كيف يؤدي تزييف الخطاب وتغير المنظومة الأخلاقية إلي ظهور نسق خطابي له جانبان أحدهما مضمر ويعبر عن تمجيد الطاغية الذي يظهر في نموذج "المتنبي" والشعراء الذين يمتدحون الملوك والسلاطين، والآخر صريح يعبر عن الجمالي والبلاغي .

وإزاء هذا الدور الذي تقوم به بعض نماذج الشعر في تزييف الخطاب، وتمجيد ما هو رائج فإن الصمت يصبح هو الطريقة الوحيدة المتاحة للتعبير عن نسقية المعارضة، وهذا ما يظهر في العنف الرمزي بأشكال مختلفة .

هذه بعض الملامح الرئيسية التي تثير أسئلة عديدة منها أسئلته عن أخلاقيات النقد والقراءة، بمعني ما هي مسؤولية الناقد في قراءة النص؟ وهل هو مسؤول عن العمي النقدي الذي تحدث عنه، الذي يعني به توقف الناقد عند الجمالي فحسب دون أن يربطه بالنسق الثقافي الذي يعبر عنه؟ وهذه إشارة إلي موضوع جديد عن أخلاقيات القراءة التي يحسب بعض النقاد أنها غير واردة بالنسبة لهم، ولذلك فلا غرابة في أن تتحول بعض القراءات النقدية إلي تمجيد لبعض النصوص استجابة لهيمنتها الجمالية دون أن تتبين موقعها من الثقافة العربية بشكل عام أو مناقشة النسق الثقافي الذي يعبر عنه هذا النص أو ذاك .

وهناك تجربة أخري لتحليل الخطاب النقدي التي قدمها كتاب «الخطاب النقديوالأيديولوجيا» للدكتور سامي سليمان وترجع أهمية هذا الكتاب إلي كونه يرصد الخطاب النقدي عند أهم اتجاه ساد الفكر النقدي في مصر وهو الاتجاه الاجتماعي في النقد والذي يعبر عن التحولات السياسية التي سادت المنطقة العربية في تلك الفترة، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ولكنه يقدم بيبلوجرافيا شاملة عن الخطاب النقدي يمكن أن يستفيد منه دارس تاريخ النقد واتجاهاته، ويكشف الكتاب عن جانب هام من جوانب الفكر العربي المعاصر في ممارساته النقدية للأنواع الأدبية والجمالية، ويركز الكتاب علي النقد المسرحي في الفترة من ١٩٤٥ إلي ١٩٦٧، وهي فترة تاريخية تبلور الخطاب النقدي عبر ممارساته العديدة لأن ثورة يوليو التفتت مبكرا إلي أهمية الدور الذي يلعبه المسرح في نقل أيديولوجيتها إلي جماهير الشعب، وقد اعتمد الكاتب علي وعي فلسفي بالمفاهيم التي استخدمها نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر، فطبق المنهج الاجتماعي الذي استخدموه في الإبداع والنقد في تحليل رؤيتهم للعالم وممارستهم التطبيقية، فبين لنا أنه يمكن دراسة النقد المسرحي في تلك الفترة في كونه تجسيدا اجتماعيا لفئات اجتماعية محددة يستند إلي معايير محددة لإنتاج المسرح واستقباله، ويترتب علي ذلك دراسة المسرح بوصفه تعبيرا عن مؤسسات اجتماعية تمارس فعاليتها داخل النظام الأدبي السائد.

ويري الباحث أن هناك ثلاثة اتجاهات نقدية مختلفة تعبر عن الشرائح الاجتماعية المختلفة داخل المؤسسات وهي :

- **الاتجاه الشكلي**، وهو الاتجاه الذي يعني بدراسة الشكل المسرحي في مصر من خلال اعتبار النموذج الغربي للمسرح هو الصورة المثلي التي ينبغي محاكاتها، ويعبر عن هذا الاتجاه رشاد رشدي وسمير سرحان و محمد عناني، وفاروق عبد الوهاب.
- **الاتجاه التفسيري**، وهو الاتجاه الذي ينطلق من تفسير النصوص كمعيار لتقييم التجارب المسرحية، ويعبر عن هذا الاتجاه كتابات محمود حامد شوكت، وشوقي ضيف، وعمر الدسوقي.
- **الاتجاه الاجتماعي**، وينطلق أصحابه من تصور أساسي مؤداه أن المسرح مؤسسة اجتماعية من حيث ماهيته ودوره في النظام الثقافي الذي ينتمي إليه، وينتمي لهذا الاتجاه جمهرة من النقاد و المفكرين، يمكن أن نذكر منهم سلامة موسي، لويس عوض، شكري عياد، علي الراعي، محمود أمين العالم، غالي شكري، محمد مندور وغيرهم من الأسماء التي استفاض الكتاب في تقديمهم مما وسع من مجال البحث، وجعل المادة العلمية التي يتعامل معها كبيرة إلي حد جعلت أهم ما في الكتاب هو هوامشه التي تشير إلي نصوص هؤلاء الكتاب ومشاركتهم النقدية في تحليل ماهية المسرح ودوره وجعل من متن الكتاب مجرد مؤشرات عامة للموضوعات التي يقدمها عن مهمة المسرح وماهيته وأدواته في إنتاج العمل المسرحي، واللغات السيميونطيقية التي يستخدمها، والقيم الأيديولوجية التي تحفل بها كتاباتهم، وقد اكتشف الباحث أثناء دراسته العميقة التي تفتح الأبواب لدراسات عن نقد النقد في الفكر العربي المعاصر (ولعل هذا يعتبر من أبرز فوائد الكتاب لأنه يمد الباحثين بموضوعات جديدة تماما من خلال مناقشات الكتاب للمصادر الفكرية للنتاج الفكري لأصحاب الاتجاه الاجتماعي) أن أصحاب الاتجاه الاجتماعي ليسوا تيارا واحدا، وإنما تتداخل عدة تيارات داخل هذا الاتجاه، فهناك تيار يغلب عليه الطابع السياسي في نظرته الاجتماعية للمسرح ويتضح هذا عند محمود أمين العالم وغالي شكري، وهناك اتجاه تغلب النزعة الشكلية الذين تفرعوا إلي الشكليين الروس الذين لم يغفلوا الماركسية كمذهب فكري وسياسي ولكن نادوا بأدبية الأدب، وكذلك يوجد داخل هذا الاتجاه الاجتماعي تيار ينزع نحو التفسير والتأويل، ولكن الكاتب مال إلي فكرة الأجيال في تحليل أعمال نقاد الاتجاه الاجتماعي لتفسير التباين في نصوصهم ونزعاتهم الأيديولوجية.

يحاول بحث سامي إسماعيل الإجابة عن أسئلة هامة من شأنها أن تدفعنا إلي مراجعة موقفنا النقدي :

- **ما العلاقة بين الصيغ النقدية التي طرحوها والمقولات التي قدموها، والآليات النقدية التي استخدموها لتحقيق تلك الصيغ والمقولات؟ وإلي أي مدي تكشف هذه العلاقة عن طبيعة الخطاب النقدي؟**
- **ما العلاقة بين ذلك الخطاب النقدي عند هؤلاء النقاد**





والأيديولوجيا التي سرت في إنتاجهم الفكري؟

- هل قدم نقاد الاتجاه الاجتماعي في خطابهم النقدي نظرية ما عن المسرح ؟

وقد تبني الباحث أطرا ثلاثة في تحليله للخطاب النقدي وهي **التأسيس والتجريب والتأصيل**، وهي مفاهيم إجرائية في التحليل، بمعني أنها تحول المفاهيم النظرية إلي جوانب عملية يمكن قياسها وتحليلها، ولعل تلك النظرة الوضعية (نسبة إلي الوضعية المنطقية) هي التي جعلته يمسك بتناقضات واضحة في الخطاب النقدي، لأنه حدد مجموعة من المعايير والضوابط المنطقية للاتجاه، ثم حلل النصوص من خلالها، دون أن يلتفت إلي تقديم تفسيره الخاص لظاهرة المسرح، وأعتقد أن هذا الكتاب يعتبر بداية لمشروع الكاتب الطموح في تقديم فلسفة فكرية للخطاب النقدي في الفكر العربي المعاصر، والكتاب من أهميته ينبغي التوقف عند تحليلاته للخطاب النقدي (٢٠).

السؤال الآن هو مستقبل الأدب والكتابة وأشكالها في عصر الاتصالات الراهن، وهل تصمد الكتابة لعصر هيمنة الصورة، التي تكتسح كل شيء بإبهار وطغيان كبيرين، لأننا في عصر الأقمار الصناعية والإنترنت، إن مفهوم الكتابة يتحدد في أي نص من خلال تحليل البناء التركيبي لهذا النص، لأنه يفصح عن إجابة عن سؤال صعب وهو لماذا نكتب ؟ فالأسلوب والشكل والوحدات الصوتية وبناءات المعني والدلالة كل هذا يحدد لنا العالم الذي يريد الكاتب أن ينقله، وبالتالي يمارس تأثيره فينا، والكتابة هنا هي فعل لقراءة الوجود و القارئ يفعل نفس الشيء، لأنه يعيد بناء النص علي النحو الذي يساعده في تقديم فهمه الخاص للعمل الأدبي، ولذلك يري كثير من علماء الجمال المعاصرين أن الجهد المبذول في قراءة الرواية تساوي الجهد المبذول في إنتاجها رغم اختلاف طبيعة عمل كل منهما عن الآخر، فالنص لدي الفنان الأديب يقوم علي إرسال رسالة ما من خلال شفرة خاصة هي اللغة، وبالتالي فالمتلقي يقوم من خلال قراءته واستقباله لها بحل هذه الشفرة وإعادة تركيبها في سياق بنائي يسهم في كشف أبعاد جديدة لم تكن متاحة له من قبل.

والكتابة والقراءة كلتاهما عملية تشبه عملية نظر الإنسان إلي نفسه في المرآة، فهو يقرأ في صورته ما يريد من خلال العناصر المتاحة، والأدوات التي يمتلكها الأديب .

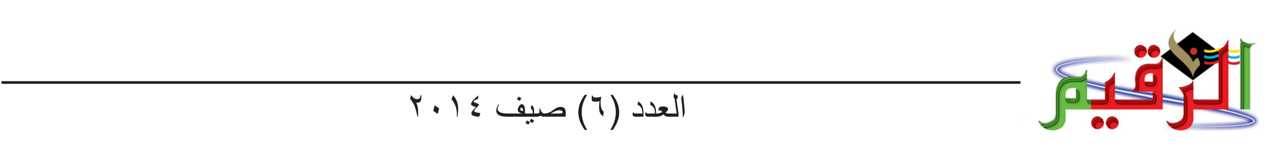
ودخول الأيديولوجيا إلي عالم الكتابة جعل الكتابة تتحول إلي أداة للدعاية والتزييف للحقائق وقلب الرؤية، بحجج واهية يختلقها المرء لكي يكتب المرء ما يريد عن قصد، ولذلك هناك بعض النظريات التي تري الكتابة مختلفة عن الكلام، لأن الكتابة مسئولية مشتركة بين الكاتب والقارئ، فالقارئ قد يستطيع أن يكتشف أن الكاتب يخدعه، ويلوي الحقائق ويقلب الأمور ويضلله بينما الكلام يقدم في صورة انفعالية لا تجعل المرء يمتلك تلك المسافة التي يمتلكها القارئ والتي تتيح له نقد ما يقرأه والحكم عليه، وذلك لأن نشاط القراءة فعل تأملي بينما الكلام فعل منخرط في الانفعال المرتبط بالمثيرات التي تحيط بنا أثناء الفعل .

وبنية الكتابة مختلفة بعض الشيء عن البنية الشفهية، فالقارئ يترجم العلامات البصرية إلي معان من خلال فعل التخيل بينما "الكلام " هو حديث مباشر نتفاعل معه حسب قربنا أو مدي انخراطنا في موضوع الحديث.

يعجز الخيال الأدبي عن تصور نهاية اللعبة التي تجسدها المذابح المعاصرة التي نسمع أخبارها في كل يوم، و التي أسهمت فيها التكنولوجيا العسكريةالتي تقتل في ثوان قليلة سكان مدن بأكملها، دون أن يراهم من يقتلهم،فقضت علي الشفقة رغم أن الأعمال الأدبية قد أشارت إلي نوع من الفزع المقدس من جماعات تتكون خارج نطاق الصمت تشير إلي عظام الموتي وتجعلها رمزا في مواجهة الفضاء المرعب المخيف الذي يلف عالمنا وتلجأ إلي العنف للرد علي كل هذا، الذي يتمثل في التنظيم و البرمجة الآلية للموت الذي يسحق ملايين الأرواح بهدوء وبلا جلبة، وجعلت الوحشية شيئا عاديا تافها، ولذلك يمكن بسهولة اكتشاف السمات التي تميز عالمنا المعاصر :

- التوسع في استخدام التكنولوجيا بديلا عن الإنسان حتي في مجال العواطف البشرية والتواصل الحسي، و هذا واضح في آلات الجنس البديلة التي يتم إنتاجها في العالم الغربي الآن .

- التنظيم الآلي للحياة الإنسانية (البرمجة) وفق أهداف بعيدة عن الإنسان .



ـ اللامبالاة الأخلاقية تجاه وحشية واستهلاكية الحياة المعاصرة.
ـ الحيادية الكاذبة والمفزعة البادية في طريقة التفكير التي تتخذ من ثقافة معينة المثل الأعلي للتفكير .
ـ حرب الإنسان ضد الإنسان تحت شعارات كاذبة، ولهذا يمكن اعتبار هذا العصر هو عصر الدعاية أو الشعارات التي تجعل الجماهير ـ سواء كانت متقدمة أو متخلفة ـ تسير و تمضي لما تريده مراكز السلطة و الهيمنة، وهي في حالة أسر لشعار ضبابي ومجرد و قصير، مما يجعل الجماهير في حالة عبادة للفكرة أو الصنم، التي تظهر عندما تندثر الحكمة التي حاولت الحياة والفطرة الإنسانية المحافظة عليها طوال تاريخها، ونبه الدين والفن الشعبي والفلسفة وخبرة الأجيال لهذه الوثنية المعاصرة، والتي حاولت طوال التاريخ أن تحافظ علي إبداع الهوية الإنسانية المتجددة من أجل استمرار الحياة، من خلال صيغة تعلم الإنسان كيف يعيش في وداعة مع نفسه ومع الآخرين، وكانت هذه هي البيئة المغذية التي تمكن الفرد من تحقيق تميزه وتفرده من خلال التواصل مع الآخر، و ليس من خلال العدوان بكل أشكاله الصريحة والرمزية.
ـ صار الإنسان لدينا غريبا عن منظومته الثقافية وتحولت الأعراف والتقاليد والتراث لبناء رمزي في نظر المثقفين ينتمي لحقب تاريخية سابقة، بينما هو في الحقيقة بناء متجدد ومسئول عن استمرار الحياة بالشكل الإيجابي، وعندما تتحطم كل البناءات الرمزية التي تعبر عن الفطرة الإنسانية مثل الدين والفلسفة والحكمة الشعبية، وصيغ الحياة اليومية التي يصنعها البسطاء بحياتهم وتحمي الحياة من الاندثار، عندما يتحطم كل هذا سوف تبرز الكلمة بدون جملة مفيدة تؤدي للتواصل الإنساني، وبدون فكرة تجمع الأفراد المبعثرين الذين أصبح لا شكل لهم بعد أن ضاع منهم كل شيء، وتدفع الجميع إلي حالة من الهلع والخوف الدائم والكراهية لكل ما يهدد الذات الفردية داخل المجتمع الواحد، وصارت مصلحة الحزب أهم من مصلحة الوطن، ومداهنة القوي العالمية علي حساب مصلحة الفرد البسيط الذي يبحث عن شروط الحياة، وصار شعار إعادة إصلاح المجتمع أهم من الاستماع لحكمة إبداع الهوية، وأصبح الحديث عن المستقبل والرخاء وسيلة لتبرير وتمرير سياسات تضر الحياة وتقضي علي الأجيال، ولا تعمق التواصل بينهم.
ـ اختفي التواصل المباشر بين الأنا والآخر، أي من خلال الحضور الجسدي، إلي التواصل غير المباشر عبر وسائل الاتصال الجديدة التي صنعت ثقافة اتصالية جديدة مثل التليفون المحمول، مما أدي لظهور نوع جديد من المشاعر هو مشاعر الاتصالات، والتي يمكن عن طريقها خوض تجارب لا تقوم في جوهرها إلا علي الاتصال الحي، مما أسهم في خلق حالات جديدة للبشر لم يعرفوها من قبل عمقت من التوحد والعزلة، وصار من يفقد الحواس المتصلة بهذه التكنولوجيا مثل السمع والبصر معزولا عن الاتصال عبر هذه الوسائط الجديدة التي قلصت من التجوال الحيوي في الطبيعة، وأصبح الإنسان سجينا لهذا العالم الجديد الذي لا بد من إبداع هوية جديدة له تجعل من استخدامه مجددا للحياة ليس مدمرا لها.

الهوامش

١- جابر عصفور: تخلف النقد الأدبي، جريدة الأهرام ٢٠٠٨/٧/٢١ .

٢ - د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي،
١٩٩٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠ .

٣ - المصدر السابق.

٤ -كون، توماس، ترجمة شوقي جلال (١٩٩٢): بنية الثورات العلمية، سلسلة عالم المعرفة العدد١٦٨، الكويت، ص٢٢٧ وانظر أيضا -الطويرقي، عبد الله بن مسعود(١٩٩٤):فينومينولوجية الاتصال الوجاهي، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشرة ص :٥٥ .
وانظر الخطيب، حسام (١٩٩٦): الأدب والتكنولوجيا جسر النص المفرع hyper text، المكتب العربي دمشق، حيث تناول معضلة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، ص٢٠ .

٥- علي، نبيل (١٩٩٤) العرب و عصر المعلومات، عالم المعرفة الكويت ص:٢٩٧ .

٦ - ظهرت فكرة الوعي بالمصير محركا لشخصيات الدراما عند أرسطو في البداية ثم بعثت هذه الفكرة في شعر هولدرلين Holderilin وبعض الشعراء الألمان في القرن التاسع عشر، والوعي بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة،





والضرورة هنا تعني شروط الحرية التي تتحرك وفقا لها، ونجد أن لفكرة الوعي بالمصير حضورا قويا لدي جورج لوكاتش وهي الفكرة التي استخلص منها الوعي الممكن والوعي المجرد، انظر في تفصيل ذلك رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدي جورج لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ .

٧- انظر في معارضة ميرلو بونتي للحرية المطلقة عند سارتر كتابه (المرئي واللامرئي) ترجمة سعاد محمد خضر دار الشئون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .

٨- بيير بورديو (الرمز والسلطة) ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢ .

٩- نتبني الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التي تأتي من الغرب بحجة فهم العصر دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب في الآخر وبالتالي تفقد حريتها في إبداع ذاتها، وتقع في التبعية والتكرار والتقليد.

١٠- بيير بورديو: الرمز والسلطة ص ٥٦ .

١١- السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .

١٢- المرجع السابق ص ٦٠ .

١٣- المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث في الحقيقة المطلقة، فهذا وهم، وإنما الذات هي التي تخلع ذلك علي الأشياء ولذلك يقول نيتشه " إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذي يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه، وحتي الذات فإنها ليست سوي اختلاف كباقي الأشياء الأخري، إنها تبسيط يراد به الإشارة إلي القوة التي تصنع وتخلق وتفكر ".

١٤- بمعني أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة ،وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة، انظر تفصيل ذلك في «مشكلة الحقيقة في الفكر الفلسفي " رسالة دكتوراه مخطوطة لفؤاد زكريا - جامعة عين شمس ،وانظر أيضا : عبد السلام بنعبد العالي " أسس الفكر الفلسفي المعاصر " مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ص ١٤٦ .

١٥- مطاع صفدي : إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية دار الشئون الثقافية، بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .

١٦- " وأن تطلق الاسم هو أن تكون سيدا، هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع " ذكر نيتشه هذا القول في الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genealogy وذكره عبد السلام بنعبد العالي في كتابه : مجاورة الميتافيزيقيا ص ١٤٦ .

١٧- رايس، المر.ل، ترجمة طه محمود طه(١٩٨٤) : الآلة الحاسبة، المسرح العالمي، الكويت، و تقدم المسرحية نقدا للأوضاع التي خلقتها التكنولوجيا علي الإنسان، فالبطل يصبح مجرد ترس في ماكينة العمل الضخمة يحسب ويعد و يضيف في أرقام لا حصر لها بشكل آلي ص٨ .

١٨- بوكانان، آر.إيه، ترجمة شوقي جلال (٢٠٠٠) : الآلة قوة و سلطة : التكنولوجيا و الإنسان منذ القرن ١٧حتي الوقت الحاضر، سلسلة عالم المعرفة العدد٢٥٩ الكويت ص ٢٥٤ .يتضمن هذا الكتاب بعض التعريفات للتكنولوجيا، والحقيقة أن تعريف التكنولوجيا صعب، لأن التكنولوجيا مرت بثورات عدة غيرت من الطابع الأساسي لها، ولكن يمكن أن نعرفها بالإشارة إلي أهدافها و عصرها .

١٩- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولي ٢٠٠٠ .

٢٠- سامي سليمان الخطاب النقدي و الأيديولوجيا.





السرد الجديد وتحولات المفهوم

د. زهور كرّام
المغرب

أولا: السرد والأسئلة النقدية

تدخل الرواية العربية زمن التحول البنيوي منذ عقدين أو أكثر من الزمن، بفعل خصوبة حياتها السردية.يشخص ذلك التحول حالات التغير التي تعرفها السياقات الاجتماعية العربية ،والتي أصبحت تغذي الرواية بإمكانات معرفية وفنية، وتخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعي والرؤي.

بدأ الوعي النقدي يشتغل في اتجاه البحث عن مظاهر التبدل في الحالة السردية، منذ تغير أفق انتظار القارئ، الذي تعود إستراتيجية معينة في تلقي النص السردي الروائي العربي. وهي إستراتيجية تولدت عن إيقاع اشتغال السرد في النماذج الروائية العربية التي جعلت الحكاية تتحقق روائيا، وفق نظام يجعل من الحكاية حالة تخييلية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة. بناء علي نظام العلاقة بين المؤلف **Auteur** باعتباره ذاتا واقعية ملموسة تؤلف الكتاب، ولا تسرده وتبقي خارج مجال النص **Texte** وبين السارد**Narrateur** باعتباره تقنية سردية ليس إلا، تقوم بوظيفة حكي الحكاية، وجعلها تتحقق نصيا، ويمكن لشخصية تخييلية أن تقوم بوظيفة السرد، لكن ذلك يدخل في إطار نظام السرد ككل الذي يحكمه منطق الجنس الأدبي. أنتجت هذه الإستراتيجية السردية ساردا يتدبر شأن القصة من زاوية رؤيته الخاصة، المتحكمة في خيوط القصة، من خلال السرد الأفقي الذي ينتج بدوره قارئا محافظا علي صمته السردي، لكونه يتلقي القصة بإيقاع خطي، ويتموضع في زمن انتظار ما سيحكيه السارد. انعكس هذا الوضع العلائقي علي مفاهيم عديدة، تشتغل لإنجاز الحالة السردية للجنس الروائي. من بينها مفهوم الحدث الذي يأتي مكتملا ضمن بنية القصة. والحكاية التي تصبح لها محطات من التلقي، تبدأ عقدة وتنتهي تلاشيا سرديا، يحقق إشباعا لدي القارئ الذي ينتظر نهاية ،تكون في غالب الأحيان سعيدة أو لها علاقة بقيم إيجابية. والسارد العالم بكل شيء، والموجود في كل مكان. والمؤلف الذي قلما يطرح سؤالا، نظرا لكون وضعية السارد المتحكم في شأن القصة ،يضعف السؤال لأنه يمنح الحكاية المكتملة.

لقد أنتجت هذه الحالة السردية شبه اطمئنان، لدي القارئ الذي كان يرافق السارد وهو يسرد الحكاية من البداية إلي النهاية. غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما تلاشي، و خرج القارئ من سلطة الحكي المبرمج بواسطة السارد العالم، عندما تغير إيقاع الحالة السردية، وتحول منطق السرد، وتلاشت القصة، ودخلت أصوات عديدة ومتناقضة داخل مجال النص، تنجز الكلام الروائي، وتحقق للنص حالته السردية بناء علي موقعها، ورؤيتها الخاصة.كما انفلت الزمن من سلطة الحكي الأفقي، وأصبح الوضع السردي الروائي وضعا سرديا متعددا من حيث الإنجاز السردي.

عمل هذا التحول في بنية السرد علي تنشيط أسئلة من وحي الممارسة السردية التي باتت تعرف تحولات في منطقها. وظهرت أسئلة من مثل: من يكتب؟ من يسرد؟ من يتكلم؟ من يري؟ من يؤلف؟ من ينجز الفعل الروائي؟ .وهي أسئلة وإن كانت قد رافقت زمن تكون الجنس السردي الروائي، غير أن طرحها مع التحول السردي خاصة، فيما عرف بالرواية الجديدة، كان وراءه هذا التحول الذي عرفه نظام السرد في إنتاج الرواية مما جعل مفهوم الرواية الجديدة يظهر في النظرية السردية الروائية.

اشتغلت نظرية السرد الروائي علي هذه الأسئلة ،التي انبثقت من داخل الإنتاجية التخييلية الروائية. وجاءت الطروحات النقدية متعددة ومتنوعة، تنوع الحالة السردية في الجنس الروائي. وبدون الدخول في مجال النظرية السردية، نشير فقط إلي الناقد الفرنسي Gérard Genette الذي يري بأن كل حكي Récit يتضمن بالضرورة جزءا من تشخيص الأفعال والوقائع، والذي يعني السردNarration/. وجزءا يهتم بتشخيص الأشياء والشخصيات، والذي يعني الوصف Description؟ وقد حظي السرد باهتمام نقدي مهم، نظرا لكونه يشكل منطق القوة في تحقيق الفعل الروائي.

- لماذا يعيش السرد تحولات في طرائق اشتغاله؟.

- هل تغير السرد يؤدي بالضرورة ، إلي الانتقال إلي حالة سردية جديدة ومن ثمة إلي نوع أدبي جديد؟

للاقتراب من هذه التساؤلات نقترح الملاحظات التالية:

١ - لا ينتمي السرد في جوهره فقط إلي المجال الأدبي، ولكنه ينتمي إلي مختلف الأشكال التواصلية الشفوية أو المكتوبة. إنه يظهر في كلام المتكلمين، وتبادل الكلام، وفي وسائل الإعلام، بل يمكن اعتباره حالة بيولوجية ستظل ترافق الإنسان الذي يوجد باستمرار في حاجة إلي التبليغ والحكي والسرد. ولذلك، فالسرد ليس ثابتا، أو مغلقا في وضعيته وطريقة اشتغاله، لأنه مرتبط بأنظمة عديدة من أهمها الموقع الذي من خلاله يتم إنجاز السرد، وموقع المتلقي. فحكاية الراوي الشعبي مثلا ليست حكاية واحدة، ولكنها تتغير بتغير طريقة سردها، فالراوي يسرد حكايته شفهيا وهو في علاقة مباشرة مع الجمهور المستمع، وكلما تغير نوع الجمهور، وتغيرت جلسة الراوي، تغير إيقاع السرد.

السرد حالة متغيرة في علاقة بنيوية مع عناصر متداخلة.

٢- انطلاقا من الزمن التكوني للجنس الروائي، فإن الرواية جاءت من رحم التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ومن واقع أزمة الفرد، وبالتالي فقد عبر ظهورها عن زمن التحولات التي عملت الرواية علي سرده وفق نظام العلاقات بين مكونات المجتمع. ولعله الوضع الذي أدي بالناقد الروسي ميخائيل باختين إلي اعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تأخذ شرعيتها من استمرار انفتاحها علي المحتمل في التبدلات الاجتماعية. وهو وضع يجعلها قادرة علي تبني كل جديد داخل منطقها، واستثماره من أجل جعله مكونا روائيا، يتعزز به نظامها. وهذا ما جعل من الرواية جنسا أدبيا حيويا. من هنا، يمكن اعتبار الجنس الروائي باعتباره جنسا سرديا ، حالة سردية تعيش التغير والتحول باستمرار، بفعل استثمارها لمختلف تطورات الحالة السردية في الأشكال التواصلية المختلفة. وكلما تغيرت الوسائط التواصلية، تغير إيقاع التواصل العام ،ومعه تغيرت حالة السرد.

٣- إن هذه الاختلافات التي نلمسها بين نصوص تبني الحكاية بشكل مختلف سرديا في التجربة العالمية ،وليس فقط العربية، عن نصوص روائية عودتنا علي نظام معين للحكاية، سواء في شكلها الأفقي مع النموذج الكلاسيكي والواقعي، حيث الحكاية تسرد وحدة متكاملة، أو في شكلها التجريبي مع النصوص التي تنزاح عن هذا الشكل، من




خلال تدشين الاختراق وجعل النص أكثر انفتاحا علي التعدد في الأصوات المتكلمة والساردين، وفي اللغات وأنماط الوعي، وحضور الحكاية مجزأة ومتشظية سرديا..إن هذا الاختلاف لا يعبر عن قطيعة مع نظام الكتابة الروائية، كما لا يشكل تناقضات حادة بين أنظمة صنعة النص الروائي. فالرواية لا تعيش الثبات ، وإنما تتغذي من منطق التحول، انسجاما مع علاقة الفرد بالمجتمع والواقع. إذن، الذي يحدث مع هذه التحولاتليس تناقضات حادة ،وإنما هي اختلافات تمس نظام توزيع مكونات بناء الحكاية الروائية بسبب تغير إيقاع السرد.

٤ - يتغير إيقاع السرد تبعا لتغير مواقع الساردين،ووضعية السارد، والذوات المتكلمة داخل النص الروائي. كما يعرف النص السردي تحولات في نوعه الأجناسي، بناء علي وضعية المؤلف في علاقته بالمجال النصي. مثلما بدأنا نري في نصوص كثيرة تبدأ سيرذاتية في افتتاحها السردي، وفي إعلان المؤلف عن رغبة توثيق سيرته، ثم يحدث التحول السردي باتجاه الحالة الروائية. أو كما نجد في نماذج "السير روائي" والتي باتت تعين كثيرا من النصوص العربية، بعضها يصرح بهذا التداخل الأجناسي في غلاف النص كما نجد في نماذج مغربية كثيرة منها علي سبيل المثال الضريح (١٩٩٤) للكاتب عبد الغني أبو العزم الذي جاء بتجنيس" سيرة ذاتية روائية". وهناك نصوص تنتمي سرديا إلي هذا النوع الروائي، غير أنها تحافظ علي تجنيسها المألوف /رواية، ونلتقي بهذا النموذج في نصوص عربية كثيرة، علي سبيل المثال، رواية الكاتب البحريني أمين صالح "رهائن الغيب"(٢٠٠٤) التي تنفتح على تمظهر سيرذاتي تشخصه إشارات إعلانية واضحة سرديا، لكن، البعد الروائي يفتت السيري ويحل محله. غير أن الوضعية البنائية لهذا النص تجعله سيرروائي تبعا لتكونه الداخلي.

تطرح هذه النماذج التي تأتي في علاقة جديدة مع المؤلف باعتباره ذاتا سردية، تدخل مجال النص بقوة الحضور السردي، سؤالا أساسيا، يتعلق الأمر بالوضعية الأجناسية لهذه النصوص، مع ما يترتب عن هذا السؤال من أسئلة تجدد النقاش حول من ينتج الفعل السردي في المجال النصي الروائي.

٥- لا يقوم الجنس الأدبي علي معيار ثابت، إنه في علاقة بنيوية دائمة مع تجدد السياقات، ولهذا فهو يختلف من مجتمع إلي آخر. إنه حالة ثقافية بامتياز.وهذا ما يجعل الرواية تتغذي من التحولات التي يعرفها الإنسان في علاقته بذاته، وبالعالم من حوله.وفي الوقت نفسه تصبح الرواية شكلا من أشكال التفكير في هذه العلاقة. هذا ما يجعل من وصف النص الأدبي، وصفا للجنس الأدبي علي حد تعبيرTODOROV تودوروف.

إن ما يحدث في تركيبة الجنس السردي الروائي ، ليس إذن، تجاوزا لمنطقه القادر علي استيعاب التحولات التي تعرفها العلائق الاجتماعية، والمسألة مفهومة بالرجوع إلي زمن تأسيس الرواية التي انبثقت من رحم الأزمات والتحولات وتمكنت من تشرب ذلك باختلافاته وتناقضاته والتباساته، وحولته إلي نظام دال. إن الذي يحدث هو تغيير في نظام ترتيب البيت الداخلي للنظام السردي. وذلك انسجاما مع التحول الذي تعرفه المواقع في علاقتها بالمواضيع. عندما أخذت الذات موقع الفعل والحكي، وجعلت موضوع الحكي والفعل هو الذات نفسها، فإن رؤيتها للأشياء تغيرت، وانعكس ذلك علي اللغة والحدث الذي أصبح حالة، والموضوع الذي تحول إلي رغبة.

يؤدي بنا هذا التخريج إلي إمكانية الحديث عن مبدأ التنوع السردي داخل الجنس الروائي. وهو تنوع بدأ التصريح به من خلال مجموعة من التعيينات التجنيسية خاصة في التجربة المغربية.

ثانيا: مظاهر التحول السردي في الرواية

يتجلي التحول السردي في الرواية في مظاهر عديدة، ومتنوعة تبعا لطبيعة اشتغال الحياة السردية في المجال النصي، نقف عند مظهرين اثنين يشخصان هذا التحول بشكل واضح:

١- الحكاية من الاكتمال إلي التشظي

تبني كثير من النصوص روائيتها من عنصر تجاوز المألوف في الحياة السردية في النص العربي، فإذا تعودت الذاكرة المقروئية تلقي الرواية حكاية مكتملة ، لها مقومات منطق العلاقات بين الشخصيات والأفعال، مما جعل

كثير من النصوص حاضرة بقوة في الذاكرة بحكاياتها وقصصها ، فإن النص الروائي العربي شهد انزياحا عن عنصر اكتمال الحكاية، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال علي الخطاب السردي الذي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، وهو ما عرف في الدرس النقدي بالتشظي الحكائي أحيانا، وبالاكتمال الحكاية أحيانا أخري. وهو مظهر شخصته كثير من النصوص ابتداء من منتصف الثمانينيات من القرن العشرين.نذكر علي سبيل التوضيح رواية الكاتب التونسي كمال الرياحي" المشرط"(١) التي تأتي عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها، فطارت في السماء وفقدت أصلها، وأعاد سارد الرواية وضعها في نظام مغاير، فجاءت غريبة في القراءة الأولي، صعبة من حيث لم شتاتها، وجمع أطرافها.

غير أن قراءة المنطق السردي للنص، تعبر عن مستوي آخر من الاشتغال علي مستوي الحكاية.

يتشكل النص من قصاصات حكائية سردية، ومن أخبار صحفية، ونصوص مفكرين ،وهو تشكل يتم عبر أزمنة يتعالق فيها الماضي بالحاضر. نص ينفتح علي مشاهدات متنوعة. يحدث أحيانا الانفلات من الحكاية، لكن الوصال السردي سرعان ما يعود بفعل كون كل حكاية تأتي مشبعة بذاكرة الحكاية السابقة. هناك ما نسميه بالإشباع السردي ليس علي مستوي الحكاية، إنما علي مستوي الخطاب التشخيصي للحكاية.

كل حكاية تذكر بالحكاية السابقة، إنه نص غير مقيد بالخط الأفقي للحكاية.بل إن الحكاية تنتعش من هذا الامتلاء القصصي وبالساردين/ الرواة الذين يخرجون من زوايا المقاهي أو مقاعد الحافلات أو أروقة الكتب. تنتعش الحكاية بنوعية الشخصيات المهمشة في الواقع (المومس/ العاهرة...)، والتي تصبح لها وظيفة في تفعيل الأحداث. ولعل دخول هذا النوع من الشخصيات إلي المجال السردي، يحرر المجال من سلط راسخة في الملفوظ ونوعية الخطاب، وطريقة التبليغ والترميز. إن الشخصية الروائية تدخل إلي المجال السردي صاحبة ملفوظ ولغة وصوت ونمط من الوعي، وكلها وضعيات ذات علاقة بالسياق الاجتماعي والاقتصادي، إنها وضعيات اجتماعية تحرر اللغة كما تحرر شكل الكلام ومعجمه.

ينتمي هذا النص إلي عينة النصوص التجريبية التي تخرج القارئ من المتلقي للحكاية ،إلي صانعها من منطلق المشارك في تفعيل الحياة السردية، التي لا تستقيم إلا بتفاعل القارئ معها.

نص حركي في زمنين متباعدين، يحكي ضمن الماضي لكنه يدخل الواقعي والراهن، ويحقق عبر منطق السرد حوارا بينهما. ولعل الإشارات الحاضرة في الزمن الراهن هي التي تذكر القارئ بأن الحكي، وإن اعتمد نصوص الذاكرة فإن مآلها الزمن الحاضر. سارد النص سارد غير يقيني ، يجعل الحكاية تنفتح علي تعددية التبليغ، سارد يشك في كل الأصوات والرهانات. وهو وضع سردي سمح بدمقرطة السرد الذي كان وراء تدمير عينة من السلط الفكرية والاجتماعية والتاريخية، فابن خلدون مثلا أخرجته الحياة السردية في نص "المشرط" من موقعه الفكري التاريخي، وزعزعت وجوده عندما جعلت تمثاله يهتز، والقمل يهاجمه " كان ابن خلدون الحزين قد ترك كتابه وانشغل بفلي القمل الذي هجم علي لحيته منذ أن أغلق الشارع، وهجره المصورون والسياح"(ص ١١٠)? كما سيتخلي ابن خلدون عن عمامته " لذلك قررت وزارة الثقافة والمحافظة علي التراث نزع عمامة ابن خلدون تصحيحا للتاريخ واحتراما لرجل خدم البلاد والعباد"(ص ١١٢) (التشديد في النص وليس مني) السارد لا يحاكم هنا الفكر الخلدوني، وإنما قراءات الفكر الخلدوني، تلك التي صنعت منه تمثالا جامدا.

كما يعرف النص التجريبي تحولات سردية مختلفة، فبعض النصوص قد يوهم أفقها السردي بانتمائها إلي النموذج الكلاسيكي لكون الحكاية تسرد بطريقة متتالية، تجعل من الحكاية جوهر السرد وأفقها المنتظر، ولكن طريقة التشخيص تعبر عن شكل جديد في تبليغ الحكاية، مثلما نجده مع رواية الكاتب المصري سعد القرش"أول النهار"(٢) التي تعطي الانطباع بأنها رواية ذات بعد أفقي، نظرا لاعتمادها علي نظام تسلسل أحداث القصة. إلي حد أننا نشعر أحيانا بنوع من التوازي بين زمن القصة



Temps dصHistoire وزمن الخطابTemps de Discours. يدعم هذا الانطباع الأولي هيمنة السارد بضمير الغائب.

غير أن تكسيرات سردية تحدث في زمن القصة ، لكن بشكل سردي مرن ولين، منها تلاشي منطق السببية الذي يدعم نظام القصة في النمط الكلاسيكي. لأن الأحداث لا تخضع لمنطق تطور الأحداث، بقدر ما يتداخل العنصر الغيبي في تصريف الأحداث، فيساهم بدوره في خرق منطق تعاقد الأحداث وتسلسلها مثلما وجدنا مع مفهومي النبوءة والموت اللذين لعبا دورا بليغا في مسار الأحداث، وإقامة علاقة توتر مع القصة. وحضرا في التركيبة السردية في مستوي عنصر العجائبي الذي وجدناه يمنح للنص الروائي التجريبي العربي بعدا من الترميز المفتوح علي الدلالات.

نلتقي في رواية سعد القرش" أول النهار" بمحكي عام يتناول سيرة حياة الحاج عمران وأسرته. ثم هناك محكيات تولدت عن اشتغال العنصر الغيبي (النبوءة)، نتجت عنها تحولات في مسار اشتغال المحكي العام بالإضافة إلي ظهور محكيات جديدة مثل محكي هند.إن توليد المحكيات بفضل العنصر الغيبي خرقت منطق السببية، وأجهضت قانون التسلسل السردي، وغيرت موقع القارئ الذي لم يعد منتظرا لما سيحكيه السارد، ولما سيؤول إليه المحكي العام الخاص بحياة الحاج عمران، بقدر ما أصبح قارئا مرنا في علاقته مع الحكاية.قارئ ينتظر كل الاحتمالات التي قد توقف تدفق المحكي العام، وتحول المحكيات الصغري إلي محكيات كبري.

لقد انعكس هذا الوضع التركيبي السردي علي تقنيات التبليغ ، حيث هيمنت عناصر التكثيف التعبيري، والتلخيص المركز والمقتر والذي لا يسمح بخلل في التواصل مع أحداث القصة. كما أن اللغة حضرت موضوعا للتشخيص الروائي، وليس فقط وسيطا سرديا لحكي القصة. إنها لغة مركبة، مشبعة بتنويعات لغوية تنتمي إلي سياقات مختلفة (اجتماعية، دينية، تراثية، تاريخية...)، بهذا الشكل اللغوي تم تجاوز السارد بضمير الغائب، عبر ملفوظات السياقات الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد، وتوجهها وتتجاوزها و تقلص سلطتها في تدبير شأن القصة.

إن قراءة "أول النهار" قد تمنح بعض الانطباعات الأولية بوجود حكاية مكتملة. يتوفر السارد العالم والمتواجد في كل مكان علي خيوط فصولها، غير أن منطق اشتغال السرد يزيح الوعي النقدي عن هذه الانطباعات، ويجعلها رواية تبحث عن زمن تكون حكايتها، بناء علي نظام ترتيب حياتها السردية. وهذا ما يعزز دور القارئ الذي سرعان ما يجد نفسه يتخلي عن دور المتلقي، إلي دور المتفاعل والمنتج لحكاية مفتوحة علي احتمال اشتغال منطق الغيبي.

إنها لعبة سردية باتت تشخص كثيرا من النصوص العربية، حين تصرح بالقضية الأساسية في المظهر السردي العام، لكنها تتخلي عن القضية، لتدخل عالما آخر يتحقق نصيا ، مثلما يحدث مع نص الروائي المغربي سعيد علوش "تسانو ابن الشمس ملعون القارات"(٣) فهناك تصريح بالقضية الجوهرية لزمن الحكاية، ولكن طريقة السرد انزاحت عن الأفق المصرح به من قبل الكاتب Ecrivain/ وحكت الرواية شيئا آخر له علاقة بمكونات الحياة السردية التي شكلت هوية النص الروائي.

يعلن الكاتب Ecrivain قبل النص، عن طبيعة الحكاية التي تتعلق بقصة أول مهاجر مغربي إلي أمريكا في القرن السادس عشر.أول مغربي تطأ قدماه فلوريدا. يعزز الكاتب محتوي الحكاية بمعلومات إضافية تخص الأمكنة والقارات التي عبرها المهاجر المغربي،قبل الوصول إلي أمريكا. (ابن أزمور دكالة- رحل إلي البرتغال ذبيع إلي الإسبان ذ رافقهم إلي أمريكا ذ كان الناجي الرابع من بين ستمائة بحار ذ أطلق عليه المؤلف تاسانو ذ لقبه الإسبان استبانيكو ذ نعته الهنود الحمر ابن الشمس ذ احتفلت به أريزونا في ذكراه الخمسمائة- ملعون قارات(إفريقيا/ أوربا/أمريكا) ذ قطع الهنود الحمر أوصاله إلي سبعة أطراف وزعت علي سبع مدن).

يقدم الكاتب مجموعة من المعطيات التي تحدد طبيعة الحكاية، بشكل يعطي الانطباع بالبحث عن مفقود.

يتأسس التصريح علي الاعتقاد بإمكانية تجميع شتات





الحكاية التي توزعت بين ثلاث قارات سرديا، وتبريرها حكاية عبر إعادة حكي الحكاية رواية. إن إعلان الحكاية قبل النص مع ما تحمله من إغراء الاكتشاف، هو العنصر الضامن للوصال مع نص يطرح صعوبة القراءة المسترسلة بحكم اعتماده علي سياقات خارجية، تتطلب من القارئ التفاعل الوظيفي معها. لهذا، فإن الرواية وإن أعلنت عن حكايتها قبل الشروع السردي في احتواء الأفق التكويني للحكاية،فإن المحكي تنكر للحكاية كانشغال وحيد سرديا، وكسر البرنامج التعاقدي بين الكاتب والقارئ وخرق السرد أفق انتظار القارئ، دون أن يحدث شرخا في القراءة أو يتعطل فعلها،بل حول القراءة إلي ممارسة إنتاجية للنص من خلال إنتاج حكاية غير مرئية، حكاية تنبني من ملفوظات وخطابات الساردين الذين يدخلون المجال النصي في رواية علوش من باب التاريخ والتراث والدين والجغرافيا والفقه والفلسفة ، والذين يغادرون مجالات انتمائهم وينخرطون في السرد التخييلي، إذ يحولهم السرد إلي ساردين متخيلين، يعيدون حكاية نصوصهم عن طريق المناظرة التخييلية، التي معها يتلاشي سؤال البحث عن أول مغربي هاجر إلي أمريكا كا ادعت الرواية في مشروعها.

٢- دخول المؤلف إلي مجال النص

أحدثت تركيبة بعض النصوص الروائية لبسا في سؤال التجنيس. وذلك عندما بدأت ذات المؤلف تظهر بكل وضوح، مع إعلان صريح في مجال النص، ومنطق التخييل. أو بعدما ارتأي بعض الروائيين تجنيس نصوصهم بغير المتعارف عليه في التقليد الكلاسيكي (الرواية)، واستبدلوا ذلك التعيين بمصطلح آخر مثل المحكي والمحكيات والتخييل الذاتي مثلما فعل الروائي المغربي محمد برادة في نصه" مثل صيف لن يتكرر"(١٩٩٩). ولعل جوهر التحول السردي في هذا المقام التجنيسي يتعلق بما سماه الناقد المغربي الدكتور رشيد بنحدو بـ "هذا أنا- هذا غير أنا"، وذلك في معرض دراسة له تحمل نفس العنوان(٤).

ويبدو أن المتغير هو حالة الضمير السارد الذي يأخذ بعدا واقعيا وآخر تخييليا. وقد عمل الناقد بنحدو علي توليد بعض المصطلحات الإجرائية لإدراك وضعية هذا الضمير، مثل الاستيقاع علي وزن الاستفعال الذي يعني به "نزوع النص إلي مضارعة الواقع واستلاحة الحقيقة في شكل أقرب ما يكون إلي البوح الأطوبيوغرافي"(٥) والاستخيال يقصد به الناقد "توسل نفس النص بوسائط بلاغية واحتيالات أسلوبية ...من أجل كبح هذا البوح الواقعي"(٦) ثم التخطيب، وهو مجموعة من الإجراءات التلفظية التي تسمح بضمان عملية العبور الرمزي من الواقعي إلي الخيالي، وهو ما يعرف عادة في النظرية الروائية بالخطابDiscours .

لا يتعلق الأمر في هذا المقام التجنيسي السردي، بما يصطلح عليه بالسيرة الذاتية، حيث ضرورة توفر نسبة من المطابقة بين المؤلف والسارد والشخصية، مع اعتماد المرجعية الواقعية في عملية الإسناد التخييلي، وإنما صيغة هذا المحكي الذاتي تطرح النقيض من خلال اعتماد المرجعية التخييلية باعتبارها سندا لتشخيص وإدراك الحالة الواقعية.

إنه وضع تركيبي نلتقي به في كثير من النصوص حتي تلك التي تأتي تحت تجنيس رواية، غير أن نظامها السردي يحيلها إلي نوع ما نسميه بالمحكي الذاتي مثلما وجدناه مع نص الروائي المغربي عز الدين التازي "امرأة من ماء"(٧) حيث يتماهي السارد مع المؤلف، أو المؤلف مع السارد ليحكي النص حكاية الذات المأزومة بسبب وضعيتها مع ذات أخري (زهرة /الزوجة)، وحكاية فضاء طنجة التي تصبح هي الأخري ذاتا مأزومة.

تسرد حكاية "امرأة من ماء" بطريقة مونولوجية ، تجعل الحركة ممكنة في التذكر، وتحول الحدث إلي حالة تتحكم في مصير الشخصيات والأزمنة واللغة.

ينطلق الحكي في «امرأة من ماء» من إحساس الذات بالفراغ، وهو فراغ من طينة الفراغ الوجودي، يدفع هذا الفراغ باتجاه البحث عن معني وجود الذات.

"امرأة من ماء" حكي ينساب مع خطوات السارد في شوارع وأزقة وأحياء طنجة، ومع يقظة الذاكرة. تحاور الذات هنا ذاتها بشكل مباشر عبر المونولوج الداخلي، أو من خلال استحضار ذات الآخر(زهرة /الزوجة). لكن في النهاية يركز السرد تبئيره علي الضمير السارد الذي





يلتقي فيه الواقعي/ المؤلف والتخييلي/ السارد، وينتج عن هذا الملتقي رؤية سردية تعطي للنص بعده التجنيسي في إطار محكي ذاتي Auto- récit. تعرف بعض النصوص الروائية حضور إشكالية هذا الضمير بطريقة مغايرة عما سميناه بالمحكي الذاتي.نلتقي بشكل تجنيسي آخر، يندرج بدوره ضمن التحولات السردية التي يعرفها الجنس الروائي، ونعني بذلك تلك النصوص التي يلتقي فيها السيري بالروائي كما في رواية الكاتب البحريني "أمين صالح" رهائن الغيب"(٨) حيث تذهب كثير من الإعلانات السردية إلي الإفصاح عن انتماء تجربة الافتتاح النصي لرهائن الغيب إلي السيرة الذاتية، بعضها جاء مدخلا تشويقيا لإمكانية سرد سيرة حياة "والحبلي بي كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدري من رحم الصدفة، وكنت أرضع حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بيدين من صلصال".(ص١١). وبعضها مصرح به عبر الحكاية، نستخرجه من محكيات ضمير المتكلم" أنا"، الذي يفصح عن رغبته في حكي الطفولة وإحياء الذاكرة". وحميد هذا هو الصغير الذي كنته في الزمن الراكض نحو مشارف الصبا، خارجا من مهب الطفولة، ومعه تتراكض منازل تشتغل حجراتها شهوة إلي المصادفات." (ص ١٢).

كما تجتهد الكتابة السردية في هذا النص في تحديد تمظهرات السيرة الذاتية، من خلال تعيينات خطية، تميز مقاطع السيرة بضمير المتكلم ،عن غيرها من مقاطع السرد بضمير الغائب. فتأتي بسمك غليظ ، ولون أقرب إلي السواد الداكن، و بطريقة مختلفة في برمجتها علي الصفحة. إلي جانب كونها مقاطع تحتفي بمشاهد الطفولة وشغبها، وتركز علي توثيق سيرة أمكنة وأزمنة ذات علاقة بسيرة الضمير السارد ورفاقه.

وهي مقاطع سينطلق بها النص لتبدأ في الخفوت تدريجيا مع امتداد السرد، وانخراط ضمير الغائب في الحكي، لتتلاشي مع نهاية النص.

إنه وضع يثير مسألة العلاقة بين السيرذاتي والروائي في نص "رهائن الغياب" وهذا التجاذب بين الضميرين/ المتكلم والغائب في تجنيس النص، هو الذي يمنح للنص هويته السردية ضمن نوع السيرروائي.

تركيب استنتاجي

لا شك أن هذه التحولات السردية التي تعرفها تجربة الممارسة الإنتاجية الروائية في الزمن العربي الحديث، تنتج مجموعة من المفاهيم والدلالات، يمكن استنتاج بعضها علي شكل نقط:

- يعرف مفهوم السرد تحولات، من واقع تجربة الممارسة الروائية العربية. وهو بهذا يعكس دور التجربة الروائية العربية في تطوير منطق الجنس الأدبي، بناء علي شروط سياقاتها التاريخية.
- استعاد مفهوم التخييل الروائي باعتباره فعل تحويل المادة إلي حالة متخيلة، راهنيته بسبب التحول السردي الذي باتت تعرفه كثير من النصوص الروائية العربية ،والتي جعلت ضمير أنا يحضر بقوة سردية.
- تعمل النصوص السردية الجديدة علي تنشيط سؤال الجنس الأدبي من خلال راهنية سؤال التخييل.
- تشخص الحياة السردية المرنة في التجربة الروائية العربية الحديثة، حالات التحول التي تعرفها المجتمعات العربية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا.
- تؤكد التجارب الروائية العربية، والتي باتت تطرح شرعيتها من طبيعة بنائها للحياة السردية لنصوصها مسألة كون الجنس الأدبي (ومنه الروائي السردي) مسألة ثقافية ذات علاقة بوضع المجتمع ونوعية التفكير والإدراك.
- تجدد النصوص الروائية علاقتها بالنقد، وتحفز هذا الأخير علي تنشيط أسئلته، وتطوير أدواته من أجل علاقة متوازنة بين اللحظة الإبداعية ولحظة التفكير.
- إن تنوع تركيبة التجارب الروائية العربية انسجاما مع مبدأ اختلاف السياقات المحلية، يحول الروايات إلي مراجع لاشتغال النقد.

الهوامش

- الرياحي (كمال): المشرط (من سيرة خديجة وأحزانه) عيون المعاصرة- دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولي:٢٠٠٦ .
٢- القرش(سعد): أول النهار، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة





الأولي:٢٠٠٥ .
علوش(سعيد): تاسانو ابن الشمس ملعون القارات، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولي: ٢٠٠٧ .
٣- بن حدو (رشيد): هذا أنا- هذا غير أنا، دراسة (من ص ٣٢ إلي ٤٤) ضمن كتاب جماعي: الشكل والدلالة، قراءات في الرواية المغربية.
٥و٦ : المرجع السابق، ص: ٣٣ .
٥- منشورات نادي الكتاب بكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولي: ٢٠٠١ .
٧- التازي(عز الدين): امرأة من ماء.
٨ - صالح(أمين): رهائن الغيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولي، ٢٠٠٤



الكاميرا - لسان سردي وفعلها في تكوين المتن القصصي

أ.م.د حمد محمود الدوخي
العراق

إن الكاميرا تمثل كيفاً تعبيرياً حاضراً في هوية التكوين القصصي ، وذلك لأمرين أساسين قارّين في بنية أية عمليةٍ تستهدف تشكيل موضوع ما ، وهما : -

•الأول :_ التقارب الشديد في علاقة العمل بين العين البشرية والكاميرا ، فالعين هي التي تطبع الأشياء على الشبكية ومن ثم تعرض عمليةُ التشكيل هذه الأشياءَ في شريط تعبيري ، وكذلك هو عمل الكاميرا فهي التي تطبع الصور على شريط السيلوليد(١).

•الثاني : _ وهو أمر يخص القصة العربية أكثر من غيرها ، وهو أن فن القصة ظهر _ بشكله القصصي كفنٍّ _ في الوسط الأدبي العربي بعد ظهورِ فن السينما ، الأمر الذي جعل للمرئي من محكيّ القصة مرجعاً تشخيصياً _ وهو طريقة العرض الفلمي _ يكون حاضراً بشكل ضمنيٍّ خلال لحظات الكتابة .

ومما يعزز هذين الأمرين هو الشبه الكبير بين السينما وفن القصة والذي ينتج عن معادلة السرد والموضوع .. أما كيفية السرد وعرض الموضوع فهما عبارة عن تنوعّات في طرح القص من قبل هذين الفنين . وتبقى عملية الإفادة من الفن السينمائي قيد فاعلية القصدية التي ينحوها القاص ، والتي يدلل عليها عن طريق توجيه ملفوظه وترتيب مفرداته وفق النحو السينمائي كتشكيل اللقطات وعمليات المزج والقطع والانتقال وما الى ذلك .

إن تشغيل الكاميرا في المتن السردي يعني _ قبل كل شيء _ استهداف القصد بشكل مرئي ، بغية رفع إحساس المتلقي بالمسرود ، وتتمكن من تنفيذ استهدافها هذا عن طريق سلوكها الذي تقوم به لصناعة اللقطة . فهي بهذا السلوك إنما تقدم اللقطة على أنها حرف سينمائي متبدل بحسب نغمة التجويد لهذا السلوك . فالكاميرا هي التي تقوم بتصوير الكل بواسطة تجزئته باللقطة ، وبذلك (تأخذ اللقطة معنى مزدوجاً : إنها تُدِخل اللاستمرارية والتقطيع والوزن الى الزمان والمكان ..

وبمقدورنا ، انطلاقاً من أي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتداداً مكانياً ، أن نصوغه في السينما كسلسلة ، وذلك عن طريق تجزئته الى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات) (٢).

إن تقديم القصة وفق قوانين حركة التصوير يضع القصة وسط مكاشفة سردية تتعامل مع الضروري ، وهذا العمل يعد حتمية تتمثل بـ(حركة الكاميرا التي في ميلها نحو الضروري تترك جانباً كل ما هو زائد) (٣) وبهذا التوصيف تكون الكاميرا وحدة الشعور الفلمي فهي التي تؤسس الحركة العامة للفلم وهذه الحركة تتكون من حركة تصوير المنظر ، ومن الحركة داخل المنظر وبذلك (تؤدي الحركة الى تغيير التكوين ، ويؤدي بنا تغيير التكوين الحركي الى تغيير الانفعال)(٤).

لقد اشتغل القاص المعاصر على دعم نصّه بهوية سردية بصرية من خلال التعامل مع الكاميرا التي تهدف من وراء ثباتها وحركتها إلى ترجمة قصد محدد(٥) وهو بذلك يعمل على وضع نتاجه ضمن مجال بصري تتراجع فيه اللغة لأجل الصورة ، كما هو الحال في السينما (فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهيرٍ للصورة) (٦) إذ يتم الاستدلال على قصد المسرود عن طريق تتبع سلوك التصوير فـ(بتغيير سرعة الكاميرا يمكن التعجيل بالحدث أو التباطؤ به) (٧) وكذلك تتوفر للكاميرا ميزات تمكِّنها من تبني دور الراوي ، فهي _ فضلاً عن عملها أثناء ثباتها _ تتمتع في التحكم بتقسيم اللقطات المتحركة بحسب متطلبات وجهة النظر ، ومن هذا التحكم تأخذ أهم أوضاعها التي تمكِّنها من متابعة الروي وهي :_

١. **الكاميرا تسير محاذية للموضوع (Travelling)**
٢. **الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف من الموضوع (Truck in-out) .**
٣. **الكاميرا تستعرض الموضوع أفقياً (pan) .**
٤. **الكاميرا تستعرض الموضوع من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس (Tilt up-down) .**

ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر ، وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التي تكشف عن المعلومات (٨).

بمثل هذا التمتع في حركة الكاميرا وظّف القاص المعاصر هذه الآلة لساناً سردياً ينقل فعاليات التلقي من المتلقي / قارئ ، إلى المتلقي / مشاهد .

وفي قصة (الشفيع) للقاص (محمد خضير) (٩) نجد توظيفاً واعياً لهذا اللسان السردي ، حيث تنقسم _ حسب طبيعة الأداء السردي الملحوظة على هذه القصة _ إلى فصلين ، يتهيكل الفصل الأول عبر سبعة مناظر تتكفل _ فيها _ حركة الكاميرا بتحديد زوايا المنظور السردي ، ووجهة النظر في هذا الفصل _ حسب تعريف بوريس أوسبنسكي _ تقوم على تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك (١٠). في حين تتمتع الكاميرا _ في عموم الفصل الثاني _ بحركة مفتوحة تنتظم مع حركة السرد .

يضعنا القاص منذ المنظر الأول في الفصل الأول للقصة ضمن مسار صوري يتطلب من القراءة متابعة الكاميرا السردية ، حيث يقدِّم هذا المنظر بزاوية (نظرة الطائر) وذلك بقوله : (رؤوس عديدة ، آلاف الرؤوس لنساء وأطفال تطل إلى الأسفل من الشرفات والسطوح العالية ، تشهد مرور مواكب العزاء التي تصاحبها الصنوج والطبول والأبواق ، محفوفة بجموع المشاهدين على حافات الأرصفة المسقوفة .. وهي تتمهل في اتجاهها لأضرحة الشهداء مع امتداد الشارع وانعطافاته ، حتى تختفي) . وفي هذا المنظر العام (long shot) نلاحظ أن الكاميرا تتسلط رأسياً على المشهد دون تحديد معين ، وهذه سمة تختص بها (نظرة الطائر) فـ(هي الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا إذ أنها تشتمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس) (١١) ونلاحظ أيضاً أن السرد يقدّم لنا دليلاً على أن هذه الزاوية هي (نظرة الطائر) وذلك من خلال توضيحه لجهة السرد (تطل إلى الأسفل) وموقع الروي الذي تتسلط من خلاله الكاميرا ، فقوله (من الشرفات والسطوح العالية) يعطينا إحساساً بأن كاميرا السرد تسلِّط ضوءها من مكان أعلى من (السطوح العالية) . بعد ذلك يعمد القاص _ في المنظر الثاني _ إلى تفعيل حركة الكاميرا لكي يرفع من حيويتها في التلقي ، وذلك حين تعود الكاميرا على المعروضِ السرديِ نفسه مستعرضة إياه من أسفل إلى أعلى ومقدمة توصيفاً لزمان

ومكان وحركة المعروض ، وذلك بقوله : (بدت الرؤوس العديدة البارزة من فوق أسوار الشرفات متدلية وكأنها على وشك الانهيار عليٍ الرؤوس المتحركة في الشارع) ثم تنتقل الكاميرا انتقالة بسيطة ، أو انتقالة داخل الكادر ، لتقدم نوعاً من التحديد ضمن المنظر، بقوله : (وخلف مشبك أسيجة الشرفات انحشرت رؤوس أخرى) . وتتضح الانتقالة ضمن المنظور ، إذ أن في هذا التقديم تبرز حركة أكثر تحديداً _ على الرغم من أنها تتمتع بشيء من التعميم _ قياساً بحركة المنظرين ككل ، ثم يتحدَّد توصيفُ كيفيةِ العرض بشكل دقيق يبيِّن طريقة التصوير في قوله (كان على الرؤوس الشاهقة ، هناك على السطوح العالية ، والتي بدأت الشمس بالانسحاب عنها ، أن تنحني كثيراً جداً على ممر الشهداء.. كي ترصد بصمت ، وإلتفات دائم ، اتصال الرايات واللافتات التي لا يبدو أنها تبدأ من نقطة معينة مرئية.) حيث نلاحظ على هذا القول أنه يقدم مشخِّصات تقوم بدور الحامل الذي يوضع على سكةٍ أو مثبتٍ خاص للكاميرا ، إذ أن تشخيص (تنحني كثيراً جداً) يقدم لنا الوضع الذي عليه الكاميرا السردية ، في حين يقدم لنا التشخيصان (ترصد بصمت) و (التفات دائم) تصوُّرا حول كيفية تثبيت الكاميرا أو حركتها ، فضلاً عن ذلك فان هذا القول قدَّم إشارة ضمنية عن زمن المعروض من خلال الجملة الاعتراضية (بدأت الشمس بالانسحاب عنها) .

بقي أن نلاحظ فاعلية لسان الكاميرا على ورقة السرد وفق هذه التأدية حيث أنها _ الكاميرا _ أدَّت المنظر الأول _ وهو منظر عام _ من أعلى إلى أسفل ، وأبقت على حجمه دون تحريكٍ ليتلاءم مع الدور المراد منه وهو أن يكون مشهد افتتاح للفلم القصصي ، ثم تغيِّر الكاميرا زاويتها بشكلٍ عكسيٍ في المنظر الثاني ، أي من أسفل إلى أعلى ، مُدخِلةً بعض التصرفات في هيكل هذا المنظر تبدأ بتغيير زاوية النظر ، ثم بالحركة البسيطة داخل الإطار وتقديم الإشارة إلى زمن المعروض ، حتى تحديد كيفيات العرض عبر المشخصات . وبذلك تنتقل كاميرا السرد من منظرها الأول (منظر عام Lohg shot) إلى منظرها الثاني ، الذي يمكن اعتباره (منظر عام متوسط Medium long shot) وذلك عبر تصوير يستعرض الحدث من أعلى إلى أسفل وبالعكس (Tilt up-down) ، وكل هذا الاشتغال الذي قدمته الكاميرا إنما هو تهيئة للانتقال إلى تحديدٍ نتعرف خلاله على أبرز الفواعل السردية في القصة ، وذلك في المنظر الثالث ، وهو منظر متوسط قريب (Medium close shot) حيث نتحسَّس مراقبة الكاميرا _ عن قرب _ للمسرود وذلك بثلاث حركاتٍ لها ضمن هذا المنظر ، تنطلق الاولى من تحديد يعطينا هذا الحجم المتوسط القريب للمنظر ، وذلك بقوله : (وفي مجموعة من النساء والأولاد الصغار تستند إلى سور سطح عالٍ ،) وبعد هذا التحديد تتقدم الحركة الثانية لكاميرا السرد أكثر بواسطة (Zoom) من التحديد المراد وذلك بقوله : (كانت فتاة صغيرة تكتب في دفتر الجيب ما تسمعه بصعوبة من مرثيات .. تساعدها في عملها امرأة حُبلى تسألها بين الحين والآخر عما تكتبه ، فكانت الفتاة تجيب : إني لا اسمع جيداً ..) وهنا تظهر فاعلية حركة الكاميرا _ أي الـ(Zoom) _ أنها أوصلتنا _ بعد التحديد الذي أعطى المنظر حجمه _ إلى داخل الكادر ، إذ أن سؤال المرأة الحُبلي للفتاة عما تكتب هو أول صوت من داخل السرد ، وقد تمكنّا من سماعه عن طريق الاقتراب الشديد للكاميرا من المصوَّر . وهو أول صوت ، لأن مجمل السرد الذي سبق كان يُبث من خلال سارد خارجي . أما الحركة الثالثة فهي حركةُ محاورَةٍ يُقدمها التصوير السردي تهيئةً لاستقبال عرض المنظر اللاحق ، وذلك بقوله : (قالت المرأة الحُبلى :_ سيصل موكب السماوة . لا تكتبي شيئاً حتى يصل .. سأنزل لأشرب ماء ، لا تستندي إلى السور لئلا ينهار .) ويتمركز عمل هذه الحركة للتهيئة في الفعل (سأنزل) إذ يساعدنا ذلك على التهيؤ لاستقبال المنظر الآخر والذي تعرَّفْنا على نوعية حركته _ فهو منظر نزول _ من خلال هذا الفعل (سأنزل) . فضلاً عن أن هذه الحركة تقدم لنا علامة يتجه نحوها التصوير السردي ، وهي (موكب السماوة) . بعد ذلك تبدأ الكاميرا برسم دقيق للمسار التصويري لمنظر النزول _ وهو المنظر الرابع في الفصل الأول للقصة _ وذلك عبر شبكة من الحركات توفرها كاميرا السرد عبر لقطة طويلة مصاحبة (Traveling) يقدم لنا السرد وصفاً مفصلاً عن




طريقها ونوعية حركتها المصاحبة ، وذلك بعد أن يخبرنا بمباشرة المرأة الحُبلى بحركة النزول بقوله : (وانسلخت الحُبلى عن سور الجص ،) ثم يقدم التفصيل بجملةٍ اعتراضية بقوله : (وكي تصل الى مقر النزول يجب أن تهبط ستة سلالم قصيرة مسقوفة متعرجة ، ذات زوايا انحدار شديد ، لذلك فعليها الهبوط بمهل ، وان تراوح ثقل بطنها من رجل لأخرى ، وان تمسك براحتيها بجداري السلم الخشنين .) ومن هذا التفصيل نتعرف أن الكاميرا ستأخذ طبيعة حركتها من طبيعة حركة هذه الشخصية ، ونتعرف أيضاً على طول المسافة التي ستقطعها الكاميرا مصاحِبةً لحركة هذه الشخصية وهي (ستة سلالم قصيرة) . وبعد ذلك يخبرنا السرد أن (المرأة الحُبلى) وصلت الى نفق السلم الثاني ، لنتعرف أنها أدت حركة النزول من السلم الأول بحركة (انسلاخها عن سور الجص) وذلك بقوله : (وفي نفق السلم الثاني خفَتَ هدير المراثي وبدت أصداء لطم الصدور كتكسر أوان فخارية ، ثم في منتصف السلم الثالث كتحطم عظام الحيّات .. وتدريجياً أخذت الإيقاعات المتسلسلة بانتظام في التخافت مع الهبوط البطيء لأقدام المرأة الحُبلى من درجة لدرجة أوطأ .) وفي هذا الإخبار نستشعر _ **أولاً** _ نزولها من السلم الأول إذ يباشر بالقول (وفي نفق السلم الثاني) مجتازاً بذلك (السلم الأول) . ونلاحظ _ ثانياً _ أن هذا الإخبار تأدَّى بانتظام دقيق بين الإيقاع التصويري/ المرئي ، وبين الإيقاع الصوتي / السمعي . إذ تواكبت حركة الكاميرا في تصور الهبوط مع أصداء اللطم والإيقاعات المتسلسلة ، حيث لاحظنا أن الأصداء كانت (كتكسُّر أوان فخارية) في السلم الثاني ثم (كتحطم عظام الحيّات) في السلم الثالث ، الى أن يعلن السرد عن الانتظام بشكل تدريجي بين الإيقاعين (تدريجياً أخذت الإيقاعات في التخافت مع الهبوط البطيء لأقدام الحُبلى) . بعد ذلك تستمر الكاميرا في التصوير ، إذ تعرض المسرود بواقعيةٍ وبشكل مرئي لرفع إحساس المتلقي. حيث تنقل صوراً حياتية أثناء عرضها لمسار النزول ، وذلك عبر أربع حركات ضمن هذه اللقطة المصاحبة ، تتشكل الحركة الأولى من قوله : (وفي الفسحة التي تؤلفها نهاية السلم الثالث ، وأمام باب غرفةٍ ، تقعي امرأة تراقب طفلها الذي يتغوط ... وسألتها الحُبلى :

- ألم يتوقف إسهال ابنك ؟
- وأجابت المرأة :_ أحسن من قبل يا أختي)

في حين تتشكل الحركة الثانية من قوله : (وفي نهاية السلم الرابع كانت عائلة من (الأنصار) تشرب الشاي أمام الغرفة . ودعتها امرأة العائلة الى الشاي ، فأجابت الحُبلى :_ بالفرح .)

أما الثالثة فتتشكل من قوله : (ثم استمرت في الهبوط .. ومرَّ بها رجل معقَّل صاعداً ، فتنحت عنه .. وأصبحت السلالم أكثر انحداراً وعتمة . على درجات السلم الخامس جلس ثلاثة صبيان يتحدثون بخفوت وحين دعتهم الى النزول لم تستلم جواباً) وفي الرابعة يقول : (اجتازت الحُبلى آخر درجة وأصبحت في حوش النزل ، وقوبلت بالتطلع ، وقالت فتاة جميلة الشعر : سيتعبك هذا الهبوط والصعود .. وقالت الحُبلى :_ إني أترقب موكب السماوة) . ونلاحظ على هذه الحركات أنها سُردت بواقعية تامة ، وكذلك أشَّرت هذه الحركات _ بالمقابل _ حركات النزول ، وأعطت كل حركة سلماً من السلالم المتبقية ، فـ(السلم الثالث في الحركة الاولى) و (السلم الرابع في الحركة الثانية) و (السلم الخامس في الحركة الثالث) الى أن ينتهي منظر النزول هذا في (الحركة الرابعة) حيث تجتاز الحُبلى آخر درجة . فضلاً عن التوزيع المألوف الذي قدمته هذه الحركات للشخوص التي صادفت النزول ، ففي الأولى (امرأة تراقب طفلها الذي يعاني إسهالاً) وفي الثانية (عائلة تشرب الشاي) فضلاً عن فاعلية الجواب التي جاءت هنا والتي تأخذ حضورها من الاستعمال اليومي (بالفرح) وفي الثالثة يصادفها (رجل معقَّل صاعداً وصبيان جالسون) وفي **الرابعة** تصل وتحادثها الفتاة .

إن هذه القصدية الواضحة في نقل الواقع إنما هي عملية اشتغال حرفي تتقصَّد (أفلمة القص) بغية دعم فعل تلقي الشريط السردي بطاقة الملفوظات السينمائية ، إذ أن مجمل عمليات عرض هذا المنظر إنما جاءت بهذه الدقة في تصوير معاناة النزول التي توضِّحها طبيعة الطريق لكي تذكر القراءة بالعلامة التي يتجه نحوها السرد وهي (موكب السماوة) ، أما المنظر **الخامس** ، فهو منظر أفقي (pan) تدور فيه الكاميرا على المكان لتعيد ترتيبه بشكل يتلاءم مع المناسبة التي يتضمنها السرد (ليلة عاشوراء) .



وتكمل الكاميرا دورانها على المكان بثلاث وضعيات أفقية ، إذ قدمت الوضعية الأولى للكاميرا _ من خلال حركتها في المكان _ كيف تم التعارف بينها وبين سكان النزل ، وذلك بقوله : (لقد تم التعارف بينها وبين عوائل النزل بسرعة منذ الصباح السابق : لقد تم التعارف عند حوض الاغتسال وفي الحمام والمطبخ ودورات المياه والسطح ساعة المنام ، وعند وجبة الغداء التي جلبت بعد ساعة من أذان هذه الظهيرة . وقد تكون الساعة الآن الرابعة أو **الخامسة**) .

وفي هذه الوضعية تستعرض كاميرا السرد شريطاً للوحدات المكانية واضعة المتلقي ضمن حركة هذا الشريط ، لكي يتعايش حالة التعارف ، فضلاً عن أنها قدمت لازمة زمنية أخرى عرَّفتنا بتقدُّم زمن السرد (بعد أذان الظهر .. وقد تكون الساعة الآن الرابعة أو الخامسة) .

أما في الوضعية الثانية فإن الكاميرا تثبُت بوضعها الأفقي بشكل يمكـّنها من رصد المجال الذي تتحرك فيه المرأة الحُبلى ، ففي الشطر الأول من هذه الوضعية تظهر (الحُبلى) لوحدها أمام شاشة السرد بقوله : (جلست الحُبلى على حافة حوض الاغتسال ، ولوت عنقها تحت صنبور الماء ثم أدخلته فمها. وانسرحت عباءتها على كتفها ، وأحدث فمها صوتاً مفاجئاً حيث سحبت شفتيها من الصنبور ، وسال بعض الماء على عنقها) ونلاحظ على هذا الرصد انه قدَّم لنا حركة الحُبلى عبر صيغ تلفُّظ غريزية تمثلت بـ(أدخلته فمها) و (سحبت شفتيها من الصنبور) و (سال الماء على عنقها) فضلاً عن الوضع الذي اتخذته لتأدية هذه الحركة (جلست .. ولوت عنقها) والسارد بهذا التقديم يريد أن يضع نسبة للشك في تخمين القراءة حول مسببات (الحَبَل) . أما الشطر الثاني فإنه يقدَّم بحركة أكثر ، عبر جملة حوارية قصيرة تُختتم بها هذه الوضعية إذ تزيد من إحساسنا بتقدُّم السرد ، وذلك بدعم حضور العلامة التي يريد السرد الوصول إليها (موكب السماوة) إذ يقول : (اعتدلت وقالت :

- لم تنقطع المواكب منذ الأمس .
- فقالت امرأة :
- بركة الأئمة .. جعلت كربلاء تتسع لكل هذا الخلق
- وقالت الحُبلى :
- لم تنقطع المواكب .. يقولون موكب السماوة آخرها ...) .

أما الوضعية الثالثة فإنها تستغرق سرداً أكثر ، وتتمتع بها الكاميرا بتحرُّر بسيط من وضعها الأفقي ، حيث تتوجه نحو مداخل السلالم لتصوِّر انسحاب بعض الشخوص الذين قامت بِمَوْضَعَتِهم على طريقها أثناء النزول ، وذلك بقوله : (هبط السلم رجل معقّل ، ثم الصبيان الثلاثة بضجيج ، وغادرت النزل بعض النسوة كذلك .) وهنا نلاحظ (الرجلِ المعقل) يهبط بعد أن صادفنا في ما مر من السرد (صاعداً) و (الصبيان الثلاثة) ينزلون (بضجيج) بعد أن كانوا (يتحدثون بخفوت) على درجات السلم الخامس . وفي هذه الإعادة يتعزز الاشتغال القصدي لـ(أفلمة القص) . بعد ذلك تتحرك الكاميرا نحو وضع إطار لصورة (حوش النزل) من خلال تفحص وحدات تكوينه العام بقوله : (كان الحوش المربع للنزل ضيقاً ، يحتل حوض الاغتسال جزءً منه ، وفي أضلاعه الداكنة ثلاث فتحات لغرف داكنة أخرى، إحدى تلك الفتحات ، كانت تؤدي للمطبخ وللحمام والمرحاض . تلك اللحظة كان قاع النزل مغموراً بفيء أخضر . وليس محتملاً أن تصله الشمس نهاراً ما . ويتركز فيء أكثر خضرةً عند فتحات السلالم والغرف .) وهنا نلاحظ أن عملية تقطيع الملفوظ السردي بواسطة (الفارزة والنقطة) قد وفرت للقراءة إمكانية متابعة تفّحُّص الكاميرا لوحدات التكوين العام . ثم تظهر أُولى حالات تحرر الكاميرا من الزاوية الأفقية ، وذلك بقوله : (وعالياً ، عالياً جداً ، تركت الحُبلى لعينيها النظر حيث تسلقت نظرتها المندهشة ارتفاع الجدران الذي لن يكون إلا لارتفاع بئر مهجورة .. ثم تلك المزاريب المتقابلة في حافات النزل العليا أخيراً ، أليست هي الأذرع الممدودة على وشك أن تسقط دلاؤها للقعر ؟) ونلاحظ على هذه الزاوية للكاميرا أنها تنطلق _ بواسطة الحُبلى _ من الأسفل الى الأعلى وبشكلٍ يقابل نظرة الكاميرا _ بواسطة الرؤوس المتدلية _ في المنظر الثاني التي كان عليها (أن تنحني كثيراً جداً) وبذلك تقابِل هذه

النظرة (عالياً جداً ، تركت لعينيها النظر) وهذا _ أيضاً _ مبرز أساس آخر على الاشتغال القصدي . بعد ذلك تعمد الكاميرا الى تسليط الضوء على ما يمكنه أن يوضِّح حركة زمن القصة ، إذ تبدأ بتقديم حركة انسحاب النهار وتقدُّم الغروب ، بقوله : (تماماً تماماً ، أخذ نهار النزل يتسرب لفوهات المزاريب حيث ارتفع أذان الغروب ... ولم تبق في الحوش غير الحُبلى والفتاة ذات الشعر الجميل . وأوضحت الحُبلى لزميلتها : إني غير متهيئة للصلاة .. أأنت طالبة ؟ نعم ، في الجامعة ؟) ثم تظهر ثاني حالات تحرر الزاوية الأفقية للكاميرا بقوله : (وانتبهتا للصبية التي تكتب المراثي في السطح تطل عليهما ، فصاحت بها الحُبلى : أوصل موكب السماوة ؟ صرخت الصبية : لا ..) وفي هذه الحالة نشعر بطول المسافة الفاصلة بين الكاميرا والجزء المصوَّر ، وذلك عن طريق طبيعة المحاورة الظاهرة من خلال (صاحت الحُبلى) و (صرخت الصبية) فضلاً عن أنها تكثّف حضور العلامة التي يتجه نحوها السرد (موكب السماوة) وبهذا التكثيف _ الناتج عن التكرار _ نستشعر بأن السرد اقترب أكثر من الهدف الذي يتجه نحوه . وفي نهاية هذه الوضعية الثالثة للكاميرا تُقدَّم نهايةُ المنظر الخامس ، **إذ تعلن اللقطة الأولى** _ وهي لقطة صوتية _ عن اقتراب السرد من النقطة التي كان يتجه نحوها (موكب السماوة) ولكن بشكل تلميحي وليس تصريحاً ، وذلك بقوله : (من الخارج وضحت أصوات طبول وصنوج يتخللها نفير أبواق متقطع ، تتنغم مع سقوط السلاسل . ونهضت الفتاة الجامعية لمشاهدة فرقة (الزنجيل)) . **أما اللقطة الثانية** فهي لقطة تركز على إبراز عنصر الزمن حيث تقدمه بعرض شعري ، في البداية ، بقوله (وكانت الدلاء ، في غفلةٍ من المرأة الحُبلى ، تغترف ما تبقى من ضوء الشمس) ومن ثم تعلن اللقطة عن اكتمال شكل الغروب وذلك بواسطة تشغيل عنصر الإضاءة وتوزيعه بشكل يتوافق مع منزل يأوي أناساً أتوا لزيارة الأضرحة ، حيث نرى أن الإضاءة تتسلط على المكان كاشفة فراغه ، أي مشعِرةً المتلقي بتحرك الناس الى الصلاة في الغرف والأضرحة ، وذلك بقوله : (وأنيرت أضواء المصابيح المثبتة في جدران الحوش ، وبقيت ظلمة الفتحات ومصاريع الشبابيك تطبق على ما بداخلها من الأفرشة والشراشف المطرزة ، وآنية الطبخ ودفاتر الكتابة وكتب الامتحانات والأمتعة التي جلبت من بعيد وعلى الأشياء الجميلة التي اشتريت حديثاً من أسواق كربلاء) وفي مثل هذا التوزيع للإضاءة تكون عملية حركة الكاميرا على هذه الوحدات للتكوين المكاني تنطوي على وصف شامل للحال الذي صار عليه المكان العام بعد توالي اللازمات الزمنية التي أعلنت عن دخول وقت الغروب .

وفي المنظر السادس تتمفصل حركة الكاميرا داخل المتن السردي عبر اشتغال بانورامي يُمتِّع الكاميرا بتنوّع مِنظور التناولِ السرديِّ ، حيث أن هذا التنوّع يمكّن الكاميرا من بَنْيَنَةِ صورٍ سابقة والبناء على أساسها ، وكذلك وضع بدائل وخلق أشكالِ تقابُلٍ مع ما مرّ من صور الشريط السردي . حيث تبدأ الكاميرا ببنينة الصورة التي مرَّت في المنظر الخامس حين تترك المرأة الحُبلى نظرها عالياً جداً لتتخيل المزاريب وكأنها (الأذرع الممدودة) للدعاء ، وذلك بقوله : (أصبحت تلك الأذرع الممدودة في أعالي النزل أكثر إيماءً ، وحيث تومئ الأذرع ، الإيماء الغامض ، بزغت النجمة الأولى ، النجمة الحزينة البعيدة .. وكأنها دمعة (الحسين) .. وازداد إيماء الأذرع ، فصعدت الحُبلى السلالم) وبهذه البنينة نلاحظ أن الكاميرا فعّلت العلائق فيما بين حلقات شبكة السرد ، وكذلك تمكنت من وضع لازمة زمنية جديدة وهي (النجمة الوحيدة البعيدة) والتي تشعرنا ببداية الليل وهي بذلك تكون لازمة بديلة عن اللازمة الزمنية التي وضعت في المنظر الثاني بقوله (بدأت الشمس بالانسحاب) ثم نلاحظ تكرار صورة (الأذرع) لرفع الإحساس بإيقاع التصوير ومن ثم تبدأ حركة الصعود التي تُستهل بوصف إجماليٍّ عبر نقلاتٍ تبرز ثقل الطريق الى السطح ، إذ يقول : (كانت السلالم مظلمة ، والغرف خالية ، وكانت تئن أنيناً فاتراً عند ارتقائها لدرجة جديدة) . بعد ذلك ينفصل السرد ليدخل ضمن مناجاةٍ أثيرية بسلسلة من الأسئلة تربط بين أنين الحُبلى وأنين المعزين وبين أنين جثث الشهداء مع الإمام الحسين ، وذلك بقوله : (أهذا أنينها ؟ أنين الجنين ؟ أنين صدور الأنصار ؟ ((يا شفيعي يا غريب كربلاء))، أهو أنين الجثث المدفونة في ثرى

كربلاء .. بانتظار القيام الأخير؟) بعد ذلك تتمتَّن أواصر العلاقة بين حلقات الشبكة السردية أكثر حين تضع الكاميرا سياق صعود الحُبلى الى السطح ضمن تصويرٍ يقابل سياق نزولها في المنظر السابق ، وذلك عبر بثّ الكاميرا لهذا التصوير بنغمية صورية تتهيكل بشكلين . الشكل الأول تدخل فيه الكاميرا ضمن مجال تصعب فيه الرؤية ولكن التصوير يتم عبر الإيقاع الذي تؤديه حركاتُ تمييز الحُلبى لطريقها باللمس ، وذلك بقوله : (كانت تميز الحُبلى باللمس البصمات والأخاديد الغائرة ، كما لو حدثت نتيجة اتكاء الأصابع عند النزول والصعود) وهذا الشكل يقابل بداية نزولها في المنظر السابق بقوله : (فعليها الهبوط بمهل .. وان تتمسَّك براحتيها بِجداري السلمِ الخشنين) . أما الشكل الثاني فإنه يقيم تقابلاً أكثر اتصالاً ، وذلك عبر نفس الطريقة _ ولكن بشكل عكسي _ التي سخَّر بها التصويرُ الإيقاعَ السمعي في المنظر السابق لتوضيح صورة النزول ، ففي النزول قال : (وفي نفق السلم الثاني خفت هدير المراثي ..) وعكسياً ، أي عند الصعود ، فان السلم الثاني في النزول من السلالم الستة يقابل السلم الخامس في الصعود ، حيث يقول : (وفي السلم الخامس تضخم الأنين الى ترديدات الرثاء ..) ويتضح هذا الاشتغال التقابلي للإيقاع أكثر من خلال لفظتي المكان نفسه _ السلم الثاني في النزول الخامس في الصعود _ وهما (خفت) في السلم الثاني ، و (تضخم) في السلم الخامس . بعد ذلك يشتغل السارد _ على لسان الحُبلى _ نوعاً من التقابل داخل هذا المنظر ، وذلك حين توصل الكاميرا المرأة الحُبلى الى السطحِ فتجريِ محاورة شعرية مع الفتاة ، لتقيم من خلالها تقابلاً تواصلياً مع جملة السرد الأثيرية التي مرت ، وذلك بقوله : (ظهرت السماء ، وشمت الحُبلى هواء نقياً .. وأسرعت لتقف بجانب الفتاة .. وقالت :

- كلهم هناك في الغرفة .

- ألم يخرجوا لحد الآن ؟

- ليسوا هؤلاء . غيرهم هناك في ظلام الحجرات منذ زمن بعيد . بعضهم تحت الجدران وآخرون تحت الدرجات ولابد أن غيرهم في السراديب وتحت المنائر والقباب .. لا تسرعي في ارتقاء السلم وستسمعينهم .

نظرت الصبية للحبلى ببلاهة وقالت : _

- سيأتي موكب السماوة .)

وفي هذا العمل مقابلة فاعلة لبداية الصعود في الجو المظلم والغرف الخالية والمصحوب بأنين الحُبلى الذي مهّد للسرد أن يربط بين أنينها وأنين الجثث المدفونة في ثرى كربلاء ، إذ نحس أن كلامها الأثيري هنا جاء تفقداً لتلك الجثث ، (تحت الجدران ، في السراديب ، تحت القباب والمنائر) وفي هذه المقابلة أوضحت الكاميرا طاقتها في تفعيل رؤيتَـيْ السرد ، فقد كانت كاميرا السرد قبل هذه المقابلة تصوِّر بواقعيةِ الأشياءَ والأحداث والشخصيات ، أي وفق أسلوب (عين الكاميرا) ، وفي هذه المقابلة . وفرت الكاميرا _ باعتبارها أقوى وسيلةٍ شعرية _ إمكانية التغلغل في منطقة ما فوق الواقع.. فضلاً عن أن هذا الكلام مهد المرحلة الأخيرة لوصول السرد إلى العلامة التي مَرْكَزَها ليتجه نحوها وهي (موكب السماوة) .

وبعد أن تتم عملية الصعود يتسنى للكاميرا التمترس فوق السطح بشكل يمكنها من الإحاطة بمجمل مشهد مرور الموكب ، حيث تضعنا في أدق تفصيلاته إذ تقدم الكاميرا إحاطتها بالمشهد من خلال وضعيتين لها ، تأخذ في الوضعية الأولى مركز الثبات ، إذ تتسلط على الجانب الأيقوني من المشهد ، وذلك بقوله : (ومر موكب للزنجيل تتقدمه لافتة سوداء ، ثم صورة ضخمة .. تمثل الإمام الحسين ، يسند إلى فخذه أخاه العباس .. وقد قطعت ذراعاه وانغرس سهم في عينه .. وتنتشر حوله عدة حربه : سيفه وخوذته ودرعه وقربة الماء المراق ، ويقطع خلفية الصورة خط أزرق رفيع يمثل نهر الفرات يعسكر عنده الفرسان الأمويون، وفي ركن آخر من الصورة خيام (الهاشميات)) وهنا نلاحظ على هذه المتتاليات الأيقونية أنها تجمل أبرزَ أحداث واقعة الطف ، ووفق تنضيدٍ رمزيٍّ مصوَّر وفاعلٍ في تنمية الدلالة ، إذ لاحظنا أن الكاميرا قدمت ً الموكبَ بـ(لافتة سوداء) وفي ذلك دلالة بصرية على الحزن الذي يتقدم استحضار ذكرى هذه الواقعة ، ثم قدمت الكاميرا صورة الإمام الحسين بحجم يدلل على أن الحسين هو أهم شخوص هذه الواقعة (صورة ضخمة .. تمثل الحسين) كذلك تفجرت علامات التدليل على البطش

الذي وقع في الواقعة وذلك ظاهرٌ وجلي وبشكل إشهاري من خلال التوزيع الذي رصدته الكاميرا ، مثل (يسند العباس وقد قُطعت ذراعاه ، وانغرز سهم بعينه .. وتنتشر حوله عدة حربه الخ) فضلاً عن الأيقونة التي ترمز إلى حجم الإهانة وهي (خيام الهاشميات) أي أن السبي طال اشرف نساء القوم . أما في الوضعية الثانية فإن الكاميرا تتحرَّك وتبدأ بمراقبة المشهد من خلال حركات الابتعاد والاقتراب التي تتشكل بها رؤيتها لمرور الموكب ، إذ تبدأ الكاميرا بتصويرها للمشهد من بعيد بقوله : (وبعد الصورة جاءت سفينة مصنوعة من القضبان ، مضاءة بالمصابيح) ثم تبدأ الكاميرا بالاقتراب شيئاً ما حين تسلط عدستها على تصوير طرفي السفينة ، بقوله : (ويمثل طرفيها رأسا وحش) ثم تقترب أكثر مسلطة عدستها على تشكيل منحوت يرمز للقوة في وسط السفينة ، بقوله : (وفي وسط السفينة كف برونزي ذات أصابع مضمومة وإبهام نافر .) وبعد ذلك تبتعد الكاميرا راجعة إلى زاويتها الأولى لتقدّم المشهد بإحاطة أخرى تُظهر السفينة بحركة تشعرنا _ مع استحضار تركيبة الجانب الأيقوني _ أنها تدور على أرض الواقعة ، لكي تكمل الرمز المراد من تكوينها وهو تمثيلها للنجدة ونصرة الحسين ، وذلك بقوله : (كانت السفينة محمولة على كتفي رجل .. أخذ يدور بها .. ودارت مع رأس الرجل مصابيح .. وفي مركز السفينة يدور الكف البرونزي ببريق خاطف ، وكاد رجل السفينة المقدسة أن يتخاذل ... فسارع رجل وأدخل رأسه أسفل السفينة وتركها تستقر على كتفيه.) وبعد ذلك يأتي تعليق سريع للحُبلى على هذا المشهد مذيلاً بنظرة مركزة للكاميرا من خلال عين الحُبلى ليمهد هذا التذييل لبداية منظر آخر ، وذلك بقوله : (قالت الحُبلى : _ حسبت انه سيقذف بالسفينة على الناس . ثم رأت رجل السفينة الأول يندمج بالموكب .)

أما المنظر السابع _ الأخير من الفصل الأول _ فإنه منظر مصّور بكاميرا مصاحبة (Travelling) تصاحب نزول (الحُبلى) السريع حتى اختلاطها وسط جموع الموكب والمحتشدين . حيث تبدأ الكاميرا بتصوير النزول متواصلة مع اشتغالها التقابلي السابق ، ولكن هذه المرّة تسخّر فاعلية توزيع الإضاءة لكي تدلل على حركة النزول ، وذلك بقوله : (استعدت الحُبلى للنزول .. وفي السلم الأوسط ، كان الظلام أكثر كثافة ، وقد حجبت التعرجات العديدة لأنفاق السلالم ضوء المصباح .. كما كان ضوء المصباح السفلي بعيداً ، كانت تضطر إلى الانحناء .. وتضخمت الأنات .. وأخذت بصمات وأنامل الظلمة تمسّد بطنها المنتفخ .. حيث زادت الحياة الداخلية المرتبطة بسرَّتها من ضغطها للهبوط أسفلاً وأسفلاً (يا شفيعي . ليس الآن ..) ثم وضح رذاذ المصباح الأسفل على حافات الدرجات وأصابع قدميها.. وتمكنت من الانفلات والهبوط سريعاً ، وقطعت حوش النزل .. فشاهدت النجمة البعيدة أشد تألقاً ..) وهنا نلاحظ أن توزيع الإضاءة قد ساند حركات النزول السريعة ، فقد بدت الإضاءة شبه منعدمة في بداية النزول والظلمة كثيفة رغم أن القاص لم يذكر ذلك ولكن نستدل على ذلك من انعدام الإضاءة فـ(في السلم الأوسط كان الظلام أكثر كثافة) أي أنها كانت كثيفة ، وأصبحت أكثر كثافة . إلى أن تتضح الإضاءة في الأسفل (ثم وضح رذاذ المصباح الأسفل على حافات الدرجات وأصابع قدميها..) وبهذه النظرة الرأسية إلى الأسفل تكتمل حركة النزول . غير أن الكاميرا تأخذ نظرة معاكسة ، إلى الأعلى ، حيث تشاهد الحُبلى (النجمة البعيدة أكثر تألقا) وبذلك تواصل مع هذه اللازمة الزمنية البديلة التي مَوْضَعَتْها الكاميرا بدلاً من حركة الشمس ، إذ تنطوي هذه اللازمة على تأشير لحركة الزمن ، وبعد ذلك تأخذ الكاميرا وضعاً أفقياً لتصوِّر خروج الحُبلى من النزل ، بقوله : (في آخر الزقاق المُوْصِل إلى الشارع ..شربت ماء من كوز .. وسقت طفلاً بعدها) وهذا التصوير يحوي إشارة ضمنية تفتعل تناصًّا مع الموروث الذي يخبرنا (أن امرأة مذنبة سقت كلباً فدخلت الجنة) وذلك عبر معادل موضوعي يتأسس وفق خطاطة النص أو الخطاب المعروفة ، وبالشكل الآتي :-

المرسل	المُرسَلة	المرسل اليه
المستشفع	المُستشفَع به	المستشفع اليه
(الحُبلى) في القصة	(سقى الطفل) في القصة	(الشفيع) في القصة





(المذنبة) في المورث (سقى الكلب) وفي الموروث (الله) في الموروث

وبهذه الإشارة ترتفع نسبة الشك التي وضعها السرد في المنظر الخامس ، ولكن يبقى ذلك شكاً . وتستمر الكاميرا بوضعها الأفقي مصوِّرةً سير الحُبلى مع الحشد للوصول إلى الضريح ، وذلك عبر شريط صوري مكثف وسريع ، إذ يقول : (وسارت على الرصيف ، خلف الحشد المتطلع .. وأمامها كان يتحرك آخرون .. كما يقتحم آخرون وجهها باستمرار باتجاههم المعاكس لها ، وتوالت عليها الأعمدة ، والرايات ، وصور الأولياء ، وأبواب الحانات المؤجرة .. وتمكنت من التطلع فوق الرؤوس ، على رؤوس أصابعها ، فشاهدت الأكف ترتفع .. وتهبط معاً .. ثم ترتفع مرة أخرى ... ومع مستوى الأعين المتطلعة ، وتحت مستوى أعين الشرفات ، كالقملة ، واصلت تنقلها من كتف إلى كتف ... ومن ثغرة انفتحت في الحشد .. عرفت أنها تواكب موكب السفينة المضاءة .. وكان الرجل الأول قد عاد لحمل سفينته .. وبدلاً من مواكبتها للسفينة ، اتجهت في سوق فرعي كي تسبق المواكب إلى الضريح .) وتظهر سرعة الحركة في هذا الشريط من خلال عرض عكسيٍّ مرة ، ومتتالٍ مرةً أخرى ، فالعكسيُّ في قولهً (أمامها يتحرك آخرونَ ويقتحم آخرون وجهها باتجاههم المعاكس) . فهذا التعاكسِ في اتجاه المتحركين يزيد من الإحساس بالسرعة ، فضلاً عن فاعلية الفعل (يقتحم) في تفعيل هذا الإحساس بالسرعة . ويبرز العرض المتتالي من خلال التقطيع القصدي للمتتاليات التي تجتازها الحُبلى (الأعمدة ، الرايات ، صور الأولياء ، والأبواب) كذلك نلاحظ أن الكاميرا نسَّقت أشكالاً من الحركة فيما بينها في سياق منتظم مثل (التطلع فوق الرؤوس .. على رؤوس أصابعها) و (الأكف ترتفع وتهبط .. ثم ترتفع مرة أخرى) وهي بهذا التنسيق تفعِّل حركة السرد التي تموضعتْ في حركة نزول وصعود الحُبلى . وكذلك عزز السرد نسبة الشك من خلال تشبيهه للحُبلى بـ(القملة) التي تنطوي على معانٍ ازدرائية ، فضلاً عن ذلك فقد عمل السرد على توطين شخصية الرجل _ حامل السفينة _ في إقليم المسرود ، وذلك عبر اقتناصه بعدسة الكاميرا (ومن ثغرة انفتحت في الحشد عرفت أنها تواكب السفينة وكان الرجل الأول قد عاد لحمل سفينته) حيث ستشارك شخصية الرجل المرأة الحُبلى في تقديم القص في نهاية الفصل الثاني .

أما الفصل الثاني فإنه اقصر من الفصل الأول ، ولكن أسرع _ من حيث الأداء _ ففيه تطفو انفعالات بطلة القصة (الحُبلى) على السطح إذ (كلما اقتربت من المرقد يكون التشخيص الصوري والسمعي أكثر وضوحاً ويتناسب مع درجة التوتر النفسي الذي تعيشه المرأة وهي تقترب من حضرة نموذج مقدس يختزن له اللاشعور هيبة ورهبة تعززت بصورة أبوية مرجعية) ( ).

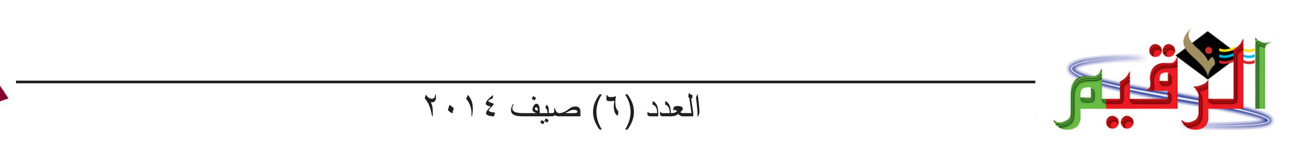
يقدم لسان السرد _ الكاميرا _ هذا الفصل عبر ستة مناظر ، وتعتبر جميعها قصيرة قياساً بمناظر الفصل السابق ، إذ تضع الكاميرا المنظر الأول _ وهو منظر عام _ في عين البطلة وسط إطارٍ روحاني مفعم باللذية التي تملأ إحساس طالبة الغفران / الحُبلى ، وهي تتأمل منظر الضريح من خلال عدسة تظهر أقدس علاماته ، وذلك بقوله : (وكإصبع الرب .. برزت أمامها أولاً المنارة ، يستقطبها مصباح كأنه في وجه السماء ، رأس مفتاح باب الجنة ، ثم بانت القبة المذهبة التي تكسرت عليها الأضواء .. ومن القوس الذي ينفتح في الجدار ، كان يستمر الدخول .) وتبرز فاعلية الكاميرا في سرد هذا المنظر من خلال عملها على أيقنةِ علاماتِ المكان بنورانيةٍ سخَّرت فعل الإضاءة لأجلها ، وتمت هذه الأيقنة بحشد العلامات (المنارة / إصبع الرب . مصباحها / مفتاح الجنة . القبة / المغسولة بالضوء) فضلاً عن أن السرد قد موضَعَ ضابط ارتباطٍ يفيد أنّ الكاميرا تتحرك ببطء ، وذلك في الأداة (ثم) التي تدلل على التراخي . أما المنظر الثاني فإنه ينقسم إلى مرحلتين ، الأولى وهي مرحلة دخولها إلى الضريح ، وقد تمت بشكل سريع يتلاءم ، مع انبهار المرأة بالمنظر الروحاني الخاطف الذي بدا عليه الضريح ، إذ نلاحظ أن عدسة السرد قدمت الدخول بشكل مفاجئ ، وكأنه تم على حين غفلةٍ من المرأة الحبلى نفسها ، بقوله : (ووجدت الحُبلى نفسها في اجتيازها القوس ، محاطة بالوجوه .. ودخلت الإيوان المصفح .. ومن شباك برونزي ذي عقد



بيضوية شاهدت رجلاً تحت ضوء ضعيف) . بينما تأخذ المرحلة الثانية شحنتها من هذا الوسط الروحاني لكي تمهد للحُبلى الانتقال عبر تخيُّلٍ _ يمتثل للوعيد القرآني _ تعيد فيه الحُبلى رسم مشهد العبور إلى المرقد على غرار ما أخبرنا به القرآن الكريم عن الحشر والمعاد ، وذلك بقوله : (كان العبور بطيئاً _ ذلك العبور المتشنج ، المندهش ، لبوابة الحشر والمعاد _ وضيَّعت ، في الوجوه التي كانت قريبة منها جداً وملتصقة بها ، الملامحَ الدنيوية . وتلتفت : إلى العيون التي ستنطق بما رأت ، والى الأيدي التي ستنبئ بما فعلت ، وإلى الأرجل التي ستُعلم أين مشت ، والى الأفواه التي ستعيد ما قالت ، والى الأوجه التي لا تتعرف على أبنائها وآبائها وأهليها ، وانتظرت ذلك البريق اللامع في السماء يعقبه البعث من القبور ، ثم المرور الصعب أمام كرسي العرش . ولقد حدث ذلك) . وهنا نلاحظ أن رسم مشهد العبور على غرار مشهد النشور ، إذ ارتكز على الآية القرآنية في تخطيط أبعاد مشهده ، وبها يقول الله تعالى [الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ وَتَشْهَدُ أَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ] {يس:٦٥} . وقد تم ذلك بتيسير من الكاميرا فهي التي وفرت الإحاطة ، عبر فعل حركة دورانها (تلتفت) على المكان ، وهذه الإحاطة هي التي فعَّلت إحساس الحُبلى بالحضور في الضريح على هذا النحو المتخيل . أما المنظر الثالث الذي ترتفع فيه حدة التوتر النفسي للحُبلى ، فهو منظر أفقي تتساوى فيه _ من حيث المستوى _ زاوية نظر المتلقي مع زاوية العرض وتراقب فيه الكاميرا طواف الحُبلى حول الضريح ، وذلك بقوله : (وطافت الحُبلى حول بناء الضريح ، في الممرات المتروكة بين الرؤوس السائرة والجالسة والنائمة ، تتوالى عليها البروق القاشانية الزرقاء وقناديل الزخارف والكتابات التي تجعلها وهي تلتف حول بعضها كالأمعاء . دقت ساعة برج الصحن ثماني أو تسع دقات ، وتوقفت الحُبلى إثر رنين الدقة الأخيرة) . وهنا تقدم الكاميرا حركة الطواف ليس عن طريق الحُبلى بل عن طريق توالي مرور الأشياء (البروق والقناديل والزخارف والكتابات) على العدسة . وكان الوصف فاعلاً لتوتر الحُبلى على أساس هذا التوالي الذي قدمها (كالأمعاء) إذ في هذا الشكل ما يثير التوتر من مجرد النظر ، كما أن السرد قدم عن طريق اللقطة الصوتية (دقت الساعة .. ثماني أو تسع دقات) التي انتهت بها هذه المرحلة ، تنبيهاً باقتراب الحركة من الذروة ، إذ تعد هذه اللقطة جرساً دلالياً يأخذ حساسيته من عدد الدقائق (ثماني أو تسع) الذي يقابل عدد شهور الولادة وهذا ما سوف ينسحب تأثيره على المنظر الرابع الذي تمثَّل به المخاض عن طريق تكثيف لغة التضرُّع والاستنجاد ، وهذا المنظر يقدَّم بلقطة مصاحبة واحدة ، إذ تظل الكاميرا دون توقف مصاحبةً لحركة الحُبلى داخل الضريح ، وذلك بقوله : (حوصرت ، ثم سمعت من يحدثها :_ ادخلي . ادخلي . ارتقت الدرجات وسارت في شرفة الضريح، وأمام باب واسع رفعت يديها ((يا شفيعي . آه . يا شفيعي)) .. وما إن تخطت العتبة المذهبة للباب ، حتى أُخِذت بموجة الطواف السريع .. وهي تُدفع باستمرار ، وتُمد الأذرع حول رأسها في تشنج متلهف تحاول لمس قضبان الشباك . ((يا مولاي . أدركني يا شفيعي)) . وأخذت ترتج بين الأكتاف . كأن ما يذبذبها ويملأ رأسها المسموم ، هو صخب العقاب في رحمها المتورم الناضج .. ((ليس الآن يا مولاي .))) وأهم ما يلاحظ على هذا المنظر أنه قدِّم بلقطة مصاحبةٍ واحدةٍ ، إذ ظلت الكاميرا دون توقف مصاحبةً لحركة الحُبلى داخل الضريح ، فضلاً عن أن لغة تضرع واستنجاد الحُبلى رفعت من الإحساس بتوترِ الموقف ، الأمر الذي حدا بالسارد أن يقدم توصيفاً منفعِلاً عن الحُبلى (يملأ رأسها المسموم صخب العقاب في رحمها المتورم الناضج) وهذا التوصيف يقيم علاقات مع سوابق سردية تمثلت في طريقة شربها الغريزية من الصنبور في المنظر الخامس من الفصل الأول ، وأنينها في الصعود في المنظر نفسه على اعتبار أن له مدّاً نفسياً تواصلَ مع السرد إلى هذا المنظر الذي نحن بصدده ، وكذلك تمثلت مع سقيها للطفل ووصفها بـ(القملة) في المنظر السادس من الفصل الأول . ومع دقات ساعة برج الصحن في المنظر الثالث وآهات تضرعها واستنجادها في المنظر الرابع في الفصل الثاني ، حيث أن هذه التمثلات بمجملها تشكل جواً سايكلوجياً يصبغ المسرود بـ(طلب الشفاعة) وهو اللون الأساس للعنوان العام للقصة (الشفيع) إذ يتخذ هذا الجو من

(الحَبَل) بؤرة للمعنى الذي ينصبغ به المسرود .
أما المنظر الخامس فإنه يمثل نقطة استراحة يتوقف فيها التوتر ، إذ نلاحظ الكاميرا ترجع بالبطلة سريعاً في حركة انكفاء عبر أربعة أفعال رئيسية تمثلت في قوله : (وكفت الحبلى عن المقاومة حتى أفْرَزَتْ خارج الحشد .. ثم تكورت جالسة .. وحين رفعت رأسها ، كان الطواف مستمراً .. جلست على البلاط وأراحت رأسها لحافة الدكة .) وهي _ الكاميرا _ بهذه الحركة تهيئ الحُبلى لاستكمال استراحتها وذلك عبر وضعها ضمن تخيُّلٍ آخر للقيامة وهذا التخيل يتقابل مع تخيل الترهيب في المنظر الثاني في هذا الفصل ، ولكن هذا التقابل يأخذ جانب الترغيب هذه المرّة ، بقوله : (وحملها نهر المرمر إلى أراض مسحورة .. حتى أشرفت المواكب على الواحة المفروشة بالسندس والإستبرق ، الخضراء بالنخيل والفاكهة العجيبة الأنواع ، تجري بينها أنهر ، ترسو فيها سفينة نوح ، وتورد منها ناقة صالح ، وتمرح في أعماقها حوت يونس ، وتبعث على ضفافها حياة مدهشة تقرر فيها مصائر أولئك القلائل الطاهرين وأولئك الكثرة الخاطئين) وقوة هذا التقابل أنه جاء تحقيقاً لما أسس له السرد في نهاية جملة التخيُّل في المنظر الثاني بقوله : (ولقد حدث ذلك ..) كما أن هذا التقابل جاء على ضوء الآية القرآنية التي تقسم المصائر إلى قلـة طاهرين ، وكثرة خاطئين ، وذلك في قوله تعالى ([ثُلَّةٌ مِنَ الأَوَّلِينَ وَقَلِيلٌ مِنَ الآَخِرِينَ] {الواقعة:١٤}) .
أما في المنظر السادس فإن شخصية (رجل السفينة) التي استوطنت في المسرود نهاية الفصل الأول تباشر تقديم القص في هذا المنظر الأخير ، وهو منظر ثابت يقدَّم عبر حوار بين (رجل السفينة) و (المرأة الحبلى) ، إذ تمهد للحوار لقطة صوتية تكشف عن ملاءمة الأجواء للحوار ، وذلك بقوله : (وخفـتَ كل شيء .. وعادت عروق الممر ترسل لأذنيها هسيس الأقدام ، وانسحاب الثياب ، وهمسات الأدعية) وتكشف هذه اللقطة عن ملاءمة الجو لصوت الحوار ، وذلك عن طريق ألفاظ تتمتع بأصوات خفوتية تختفي بين (الهسيس والهمس) ، بعد ذلك تبدأ جملة الحوار الأولى بقوله: (لم تفزعْ للصوت المرتفع بين الحفيف.. ومن دون أن تعرف تماماً مصدره :

- كان أحسن لو بقيت في النزل وأنت بهذه الحال يا نزيهة .
وفي ذلك الانحسار السريع .. أخذت تراقب الإظفر التالف في إبهام القدم القريبة .)
وفي هذه الجملة تتكشف للسرد أن ثمة علاقة بين (الحُبلى) و (رجل السفينة) فقد حاورها باسمها (نزيهة) ، فضلاً عن أنها _ الجملة _ تموضِعُ علامة سيميائية هامة في هذا الرجل تتجلى في (الإظفر التالف في إبهام القدم) وأهمية هذه العلامة تكمن في أنها تستنهض التخمين القرائي وتجعله في حالة تأهب لما سيأتي من السرد بغية إيجاد علاقة لشخصية (رجل السفينة) بهذه العلامة بسبب حبل (المرأة الحُبلى _ نزيهة) ثم تأتي الجملة الثانية من الحوار ، وذلك بقوله : (
وقالت الحُبلى بهدوء جريح :_
- رأيتك تحمل السفينة وتدور بها حسبت أنك ستلقي بها على الناس .
- من أين رأيتني ؟
- من السطح .. ونزلت كي أراقبك عن قرب) .
وبهذه الجملة توجد دلالة ضمنية تتمركز في قوله (بهدوء جريح) وكأن السارد في ذلك يريد أن يشعرنا بعتابها الخفي له ، مما يعزز احتمال علاقته بحَبَلِها . فضلاً عن أنها تكشف عن القصد من نزولها (كي أراقبك عن قرب) . وفي الجملة الثالثة يعزز السرد من قوة الأواصر التي تحكم الشبكة السردية ، وذلك بقوله :)
- كان أحسن أن تبقي على السطح حتى أحضر لك العشاء ثم ننزل لنزور .
ومن دون أن تغفل الحُبلى الإظفر الملتوي ، قالت :
- كيف ؟ خرج كل من في النزل . ثم تلك الدرجات والغرف المظلمة . أيتحدثون في الليل؟
- مَنْ ؟
- لا أعرفهم . في تلك الغرف كانوا يتحدثون .. أليسوا هم الأنصار الأولين ؟
إذا لم تتخلصي من هذه العادة يا نزيهة فإنك ..
- لم أكن نائمة . كلا لم أكن نائمة .. لست نائمة .
- لا ترفعي صوتك هكذا)



وهنا تتعزز الأواصر عن طريق التركيز على علامة (الإظفر) أولاً ، كما يتكشف جانب آخر يُثبِّتُ وجود العلاقة بين الرجل والمرأة ، وذلك حين يبدأ بمناقشتها حول إحساسها بحالاتها الأثيرية التي تحس بها وسماع أنين الجثث السالفة ، حيث نرى موقفه منها مشابهاً لموقف الصبيِّة التي (نظرت للحُبلى ببلاهة) عندما كلمتها عن إحساسها هذا في المنظر الخامس من الفصل الأول فهو أيضاً يحاول إسكاتها معترضاً على ذلك حيث بدأت بالصراخ لتؤكد حالها (لم أكن نائمة .. لست نائمة) فيقول : (لا ترفعي صوتك هكذا) وفي ما تبقى من الحوار فإن الرجل يدخل ضمن طواف طلب الشفاعة إلى جانبها ، الأمر الذي يصعِّد من نسبة علاقته بحبل المرأة ، كما يتوضح ذلك من السرد ، بقوله):

- وقال : _
- انهضي الآن ولنذهب للنزل وسآتيك بالعشاء ثم نزور .. ذهبت مواكبنا لزيارة المراقد الأخرى ويجب أن أتبعهم
- قالت الحُبلى : كلا سأبقى هنا .
- كيف ؟ قد يحدث ذلك وأنت هنا .
- إذن سيكون مسقط رأسه على هذا البلاط ، وسيكون وفياً ، وسأسميه باسمك يا شفيعي .
- نزيهة ..
- لست نائمة . اذهب لن يحدث لي شيء الآن . وسأنتظرك حتى ترجع .
- أأنت متأكدة ؟

ومن دون أن تحرك رأسها راقبت الإظفر التالف وهو ينط على بلاط المرمر حتى اختفى ، وكأنها تكتشف ذلك الالتواء القبيح أول مرة وعادت المياه الصافية وانتظرت أن يغرقها نهر المرمر ثانية بلذته الغريبة .)

وبهذه الخاتمة الحوارية يتوازى فعل طلب الشفاعة فيما بينهما فهو يذهب مع الموكب إلى مراقد الشهداء الأخرى ، وهي تنذر اسمه للشفيع ، كما تؤكد حضورها (لست نائمة) مراقِبةً الإلتقاطة الأخيرة لعدسة السرد التي تسلطت على العلامة (الإظفر) بشكل عزز من استمرار تدفق التخمين حول العلاقة بسبب حملها ، إلى أن يأخذ هذا التخمين _ كما يرى حسين سرمك _ شكل (اليقين المهتز في داخل القارئ حتى النهاية ، وهذا ما أراده القاص .. فهذا الإظفر التالف هو الأثر المشترك بين شفيعها النموذج _ المثال ، وبين شفيعها الواقعي _ الأصلي) ( ) غير إننا نرى أن عدسة السرد حددته بإطار يدل على أنه من ارتكب الخطيئة معها ، إذ أن علامة (الإظفر التالف) لا تليق بأن تكون علامة تدل على شفيع نموذجيٍّ _ مثال ، بل هي تدل (بالتوائها القبيح) على نموذج لارتكاب الخطيئة إذ يتوحد المعنى _ من حيث المفهوم _ بين القبح والخطيئة .

هكذا قدمت الكاميرا _ بوصفها لساناً سردياً _ نتاج القص عبر مسار مرئي أفاد في تطوير متنه كثيراً من تقانات التصوير السينمائي .

الهوامش

- ينظر : كيف تكتب السيناريو /٥٦ .
- مدخل إلى سيميائية الفلم / ٣٨ .
- الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة / ٢٦٠ .
- الروائي والتسجيلي : هاشم النحاس ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٠ / ١١١-١١٢ . وينظر : التكوين الدرامي للصورة : هاشم النحاس ، مجلة (السينما) العدد (١٤) فبراير ١٩٧٠ ، القاهرة / ٢٨ .
- ينظر : الكتابة السينمائية / ١٥٤ .
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) / ٢٩٨ .
- السينما : العملية الإبداعية / ٢٣٧ .
- كيف تكتب السيناريو / ٦٤ -٦٥ .
- المملكة السوداء / ٥٣ – ٧٦ .
- ينظر : شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) /٧٤ .
- فهم السينما / ٣١ .
- مملكة الحياة السوداء في علم نفس الإبداع : حسين سرمك حسن ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ط١ – ٢٠٠١ / ٦٩ .
- ينظر : مملكة الحياة السوداء في علم نفس الإبداع /٧١ .



التقنيات السردية وأبعادها الفنية في التجربة الروائية

د. عبدالكريم المرابط
المغرب

لعل ما يثير الانتباه في كل تجربة روائية هو ما مدى تمثلها للتقنيات التي تشكل البناء الفني للعمل الروائي باعتباره بنية سردية بالدرجة الأولى، ومن ثم، فقبل أن نتعرف على العلاقة الناظمة بين التقنيات السردية من جهة والأبعاد الفنية في التجربة الروائية من جهة ثانية، لابد من التعرف أولا على مفهوم السرد مكوناته وأبعاده الوظيفية الجمالية والثقافية.

١- حول مفهوم السرد

فالسردِ كبنية لغوية قد ورد تحديده في لسان العرب بأنه هو : "تقدمة شيء إلى شيء تأتي بهِ متسقاً بعضُهُ في أثر بعض متتابعاً وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتبعه" ، وفي المعجم الوسيط "سرد فلان الحديث سردا، إذا أتى به على ولاء جيد السياق" . والسرد بتعبير آخر هو محاولة واضحة لكتابة الذات بوساطة المنجز اللساني الذي يتخذه السارد مادة للعرض والتلقي، أي محاولة توثيق تمظهرات الذات ضمن زمن ومكان معينين

أما السرد في الاصطلاح الفني فهو: "عرض لحدث، أو متوالية من الأحداث الحقيقية، أو خيالية بوساطة اللغة، وبصفة خاصّة، لغة مكتوبة ضمن تسلسل زمني معين" ، فهو عملية قصدية تشتمل على إيراد خطاب محدّد ناتج عن وجود تفاعل تام بين السارد، ونمط الحياة التي سبق أن عاشها. وعلى العموم فالسرد هو الإخبار عن أحداث واقعية أو متخيلة، ونقلها باستعمال اللغة أو الصورة أو الإيماء أو غيرها من وسائل لتعبير بشكل يجسد تتابعها، ويحافظ على واقعيتها أو يوهم بهذه الواقعية إن كانت الأحداث المسرودة متخيلة .





والسرد حسب هذا التحديد عبارة عن ظاهرة إنسانية تتمثل في جميع أجناس التعبير وأشكاله كالأسطورة والخرافة والملحمة والتاريخ والمسرح والقصة والسيرة الذاتية والرواية وغيرها. لكن ما يهمنا في هذا الصدد هو السرد في الرواية، والتي يشكل السرد فيها أهمية كبرى نظرا لتوظيفها للغة ليس من أجل نقل الأحداث والوقائع فقط، ولكن من أجل الإمتاع الجمالي والإثارة الفنية أيضا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباحثين في السرديات البنيوية قد ميزوا بين مستويين من السرد أو الحكي إذ نجد في المقام الأول القصة السردية: وتسمى أيضا الحكاية، وهي سلسلة من الأحداث لها بداية ونهاية. يمكن لهذه القصة أن تنقل بوسائل وأشكال أخرى. بواسطة رواية أو شريط سينمائي أو حكي شفهي.. وتنتظم القصة في إطار متواليات سردية كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي.

وفي المقام الثاني نجد الخطاب « Discoure » أو السرد « narration »: وهو الطريقة التي تحكى بها القصة، فالقصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة، فما يهم في الخطاب ليس الأحداث، وإنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة .

وللوقوف على حقيقة هذا التمييز سنلاحظ كيف عمل سعيد يقطين من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائي على تلمس خصوصيات تقنيات السرد في بعض التجارب الروائية العربية،

فقد انطلق سعيد يقطين من تحديد مفهوم "الحكي" "السرد"، متجها إلى أن "الحكي" هو تجلي خطابي، أي أنه متعدد الوسائط لأن الخطاب لا يوظف بالضرورة اللغة، والحكي في الخطاب الروائي يتجلى من خلال السرد، وسردية الخطاب الحكائي تتحدد انطلاقا من ثلاثة معايير هي: (الصيغة= السرد/ الزمن / قصدية الكاتب)

٢- زمن الخطاب الروائي

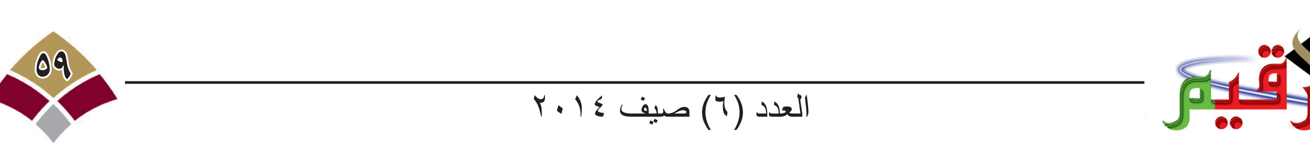
في مضمار معالجة سعيد يقطين لزمن الخطاب الروائي، عمل على تقسيمه إلى ثلاثة أزمنة، هي: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص، فزمن القصة زمن صرفي، وزمن الخطاب زمن نحوي، أما زمن النص فهو زمن دلالي، وقد قدم سعيد يقطين في هذا الصدد أمثلة من رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وعمل على رصد التمفصلات الزمنية الكبرى محددا إياها على المستويين الداخلي والخارجي، حيث انطلق من الإشارات الزمنية التاريخية التي تزخر بها رواية الزيني بركات وحدد توزيعها على مستوى الكم (عدد الصفحات) وعلى مستوى علاقاتها فيما بينها، إلا أنه لم يركز على الأسس التي تضبطها على مستوى القصة.

وقد أشار في السياق ذاته إلى مسالة جوهرية وبالغة الأهمية، هي: لا اعتباطية هذا التمفصل الزمني حيث "تسجيل سنوات بعينها وحذف سنوات أخرى لا يخلو من قصد" ، وعلى هذا الأساس يتم حسب سعيد يقطين تخطيب زمن القصة، وهي أن قصدية الحدف والتسجيل للزمن في القصة يأخذ زمنه الخاص في الخطاب، وبتعبير آخر إن تخطيب زمن القصة في الخطاب هو الذي يحقق زمنيته ويعطيه بعده الخاص والمتميز.

بعد ذلك ينتقل سعيد يقطين للحديث عن التمفصلات الزمنية الصغرى في التجربة الروائية، حيث أن التحليل على هذا المستوى يقوم من خلال كل وحدة سردية على حدة، ومن خلال ربطها بالموقع السردي الذي تحتله في مجرى الخطاب، ليتأتى له بذلك رصد التمفصلات الزمنية الكبرى من خلال تجلياتها التحتية، وهكذا سيعمل على تقسيم كل وحدة سردية من الوحدات العشرة التي تشكل رواية "الزيني بركات" إلى مقاطع سردية ، ومواقع زمنية.

فأما المقاطع السردية بهذه الرواية فهي على الشكل الآتي: (١- بداية الهزيمة. ٢- الاعتقال. ٣- التعيين. ٤- الخطبة. ٥- الزيني حاكما. ٦- زكرياء نائبا. ٧- الفوانيس. ٨-اللقاء. ٩- الحرب. ١٠- الزيني محاسبا جديدا).

وأما المواقع الزمنية أي التبادلات الزمنية التي تتم في إطار المقطع السردي وهي المركز عليها في تقسيمه الزمني، من خلال الربط بين المقطع والموقع، فقد عاين مختلف التبادلات الزمنية وطرائق اشتغالها في مجرى الخطاب وصولا إلى مراكمة جملة من المعطيات، ساعدته في النهاية على القيام بترتيب يم من خلاله استخلاص زمن



الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات ومقارنته مع الخطاب التاريخي.

ومن تم ينتقل سعيد يقطين لإبراز خصوصية زمن الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات والتي تتجسد في الآتي:

أ)الترابط: ويتمثل ذلك من خلال العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية

ب)التضمين: يبرز هذا العنصر من خلال العلاقة بين الوحدات والمقاطع وذلك باستيعاب وحدتين متباعدتين أو أكثر

ت)الترابط الضمني: حيث أن الترتيب هو الذي يضمه ويساعد على تسجيل البطء أو السرعة أو التسريع، لبسط سرعة الحكي.

بعد هذا ينتقل سعيد يقطين لعرض ما يتعلق بالزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي: فحدد بذلك مقطعا تاريخيا لعقد المقارنة بينه وبين النص الروائي في رواية الزيني بركات، وهذا النص التاريخي مأخوذ من كتاب محمد بن أياس "بدائع الزهور في وقائع الدهور" ويتعلق بإحدى الفترات التاريخية التي تجري فيها أحداث قصة رواية الزيني بركات، وهو نص يتسم حسب سعيد يقطين بوجود إشارات زمنية كثيرة ، والانتقال من مؤشر زمني إلى آخر وترابط عام بين الأحداث، وأنه أيضا خطاب حكائي.

وقد انتهى عن طريق المقارنة إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات يمكن اختزالها في الآتي:

أ)الخطاب التاريخي خطاب حكائي بينما الخطاب الروائي يزاوج بين الحكي والتقرير

ب)تهيمن مفارقة الإرجاع على الخطاب التاريخي، بينما في الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات تأتي كل مفارقة في سياق زمني خاص لتقدم دلالة خاصة ومتميزة

ت)زمن الخطاب التاريخي تسلسلي يراعي المنطق الخارجي، لتتابع الأحداث أما زمن الخطاب الروائي فمنفتح على الزمان بشكل متميز يمكننا من رصد دلالته في علاقته بزمن الكاتب والقارئ ضمن ما نسميه زمن النص.

وقد اختتم سعيد يقطين حديثه عن زمن الخطاب الروائي برصد هذه التقنية السردية في عدة متون روائية عربية هي:

- أنت منذ اليوم لتيرسبول
- عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات
- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي
- الزمن الموحش لحيدر حيدر

والملاحظ حول هذه الروايات العربية في معظمها أنها تركز على حياة شخصية محورية من خلال مرحلة زمنية محددة هي مرحلة الشباب بالأخص، باستثناء رواية عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات التي ركزت على سنة واحدة، والتركيز على الحياة المحددة زمنيا، يعضده في هذه النماذج الروائية الفضاء المحدد كذلك: دمشق، فلسطين، بيروت، وفي إطار تفاعل الشخصية المحورية مع المحيط الذي تتحرك فيه وعالمها الاجتماعي تقدم لنا صورة زمنية عن عالم القصة في فترة محددة تنتهي في الغالب سنة ١٩٦٧ (النكسة العربية)

ومما يميز هذه العينة من الخطابات الروائية العربية أيضا، هيمنة البناء الدائري على زمن الخطاب ويتجلى ذلك في ، كثرة المفارقات الزمنية (الاستباق، الاسترجاع، داخلي، خارجي)، بالاضافة إلى كثرة الشاهد والتقطيع الزمني والتداعيات الحرة.

٣-صيغة الخطاب الروائي

هذا فيما يتعلق بزمن الخطاب في التجربة الروائية العربية أما بخصوص صيغة الخطاب الروائي فإن سعيد يقطين يباشر معالجته لهذه الخاصية أولا من خلال صيغ الخطاب المتعددة مشيرا إلى أن هذا التعدد لا يتعلق فقط بحكي الأقوال، ولكن أيضا بحكي الأحداث لأنهما يترابطان على أساس خصوصية الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات، حيث يلاحظ التداخل بين خطابات الراوي والتقرير والمذكرة والرسالة، فكلها صيغ تشمل السرد والعرض غير المباشر أو المنقول رغم كون مرسليها يختلفون، فلكل خطاب خصوصيتة ومرسله الخاص ومتلقيه، لكن هناك ترابط بينهما جميعا كما يوجد ترابط بين النداء والمرسوم والرسالة على مستوى الصيغة ذاتها، إذ تأتي على صيغة

العرض والشيء نفسه يمكن قوله على الخطبة والفتاوى وغيرها، فهناك ترابط عام بين كل هذه الخطابات على مستوى الرواية لكن هناك تقاطعات بين هذه الخطابات سواء على مستوى الصيغة أو على مستوى تبدلاتها التي تأخذها في مجرى الخطاب في تداخلها وترابطها حيث أن الرسالة مثلا التي تترابط على مستوى الصيغة العرضية مع النداء والمرسوم يلاحظ أنها تتحول إلى صيغة خطابية أخرى تنقلها من العرض إلى السرد وهكذا دواليك مع باقي الخطابات الأخرى. التي يمكن اختزال صيغها على الشكل الآتي:

أ) خطاب مسرود

ب) خطاب معروض

ت) خطاب منقول

يمكن في هذا الصدد أن نتساءل عن كيفية اشتغال صيغ الخطاب، في العمل الروائي العربي، لكن بالعودة من جديد إلى سعيد يقطين نجده قد فصل القول في هذا الأمر من خلال تحليله لرواية الزيني بركات من هذا الجانب، ففي الوحدة الأولى (بداية الهزيمة)، يلاحظ أن صيغة الخطاب المسرود في المذكرة التي يسجل فيها الراوي/ الشاهد (شهاداته)، قد عرفت التلوينات الآتية: (١- خطاب مسرود ذاتي/ ٢- خطاب مسرود منقول /٣- خطاب منقول مباشر/ ٤- خطاب معروض غير مباشر/ ٥- خطاب مروي/ ٦- خطاب مسرود ذاتي). أما الوحدة الثانية (الاعتقال) فتدخل ضمن صيغة الخطاب المسرود لهيمنته على الصيغ الأخرى، أما الوحدة الثالثة (التعيين). يهيمن فيها الخطاب المعروض على الخطاب السرود الذاتي والمنقول والمباشر، أما الوحدة الرابعة (الخطبة). يتداخل فيها الخطاب المعروض والمسرود، أما الوحدة الخامسة (الزيني حاكما). أتت فيها صيغ الخطاب متعددة، معروض – مسرود –معروض مسرود، أما الوحدة السادسة (زكرياء نائبا). خطاب معروض- منقول غير مباشر- مسرود، أما الوحدة السابعة (الإعدام). خطاب معروض، أما الوحدة الثامنة (اللقاء). هي أطول وحدة وشمل كافة الصيغ، أما الوحدة التاسعة (الحرب). معروض- مسرود، أما الوحدة العاشرة (الزيني محاسبا جديدا). معروض ثم منقول.

أما فيما يتعلق بخصوصية صيغة الخطاب في رواية الزيني بركات، فهناك صيغ كبرى تكون إما مسرودة أو منقولة أو معروضة، وذلك بحسب هيمنتها داخل النص الروائي، وهناك صيغ صغرى تتمثل في خطاب الراوي والتقرير والنداء والمرسوم والفتوى وتهيمن فيها صيغة الخطاب المعروض، وقد حاول سعيد يقطين في هذا السياق تحديد أشكال هذه الصيغ، التي ترتبط كيفيا بترابط أشكال الحكي، وهذه الأشكال هي: (١- التتابع، ٢- التضمين والتناوب)، بالإضافة إلى ذلك نجده أيضا يعرض لمسألة التبدلات الصيغية والتي تتعلق على حد تعبيره بالصيغ الصغرى، المتضمنة في الصيغ الكبرى، حيث أن تبدلات الصيغة داخل صيغة معينة هو الذي يكشف لنا اشتغال الصيغ فيما بينها، والذي يحدد صيغة الخطاب الروائي في كليته.

٤-البطل في الخطاب الروائي

يعود الحديث عن البطولة إلى الانطلاقة الأولى للتعبير البشري عن نفسه، وقد تبلور بداية في الملحمة، التي عبرت عن التحقق الخارق للذات والسمو إلى صعيد الظرف شبه الإلهي، والتفوق على باقي العالم، وظلت هذه الصورة سائدة إلى حين ظهور الرواية، التي تخلصت من تضخم جبروت البطل وقوته التي لا تقهر محاولة تكييفه حسب خصوصية الرواية وكان للرواية الواقعية فضل في تقديم البطل وإنزاله من سماء المثل إلى أرض الحقيقة والصراع اليومي .

وقد عقد حنا مينة فصلا لعرض خصوصية البطل كتقنية سردية مركزية في التجربة الروائية، وهو يتسائل عن "كيف ننتقي أبطال قصصنا ورواياتنا ولماذا؟ وما هو الشيء المميز فيهم؟ ما هي صفاتهم، أعمالهم، حيواتهم؟ وهل بناء الشخصية الروائية يتم خارج بناء السياق أم ينمو معه؟ وهل بنجح العمل الروائي إذا أخذنا حدثا جاهزا أو شخصية جاهزة وقلنا للناس، تفضلوا" . وقد أجاب حنا مينة عن هذه الاستفسارات، رافضا التوظيف الحرفي للبطل في الرواية كما هو في الواقع بل لا بد من الميزة الفنية في توظيف كل تقنية سردية بما فيها البطل طبعا، ولا بد في نظره مراعاة قدرة البطل على بعث خيال المؤلف وإلا كان الواقع فقيرا.

٥- الرؤية السردية في الخطاب الروائي

يعتبر السرد اسلوبا من أساليب التعبير الكبرى، وتتعدد



أنماطه ومظاهره بتعدد زوايا النظر فيه، ومن تم يستوجب الأمر الوقوف عند الرؤية السردية باعتبارها وجهة نظر تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله على رؤية أخرى، لكن من اللازم قبل ذلك تبيان المقصود بالراوي الذي تصدر عنه الرؤية ، "فالراوي هو الشخص الذي يثوم بسرد الأحداث، والذي يكون شاخصا في السرد وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم أو لمسرود واحد بذاته لها وبطريقة تقديمها"

وعليه فإن الرؤية السردية تتعدد بتعدد الزاوية التي ينظر منها الراوي للأحداث ويمكن اختزالها في ثلاثة أنماط أساسية هي:

- الراوي العالم بكل شيء= رؤية من خلف
- الراوي يعلم ما تعلمه الشخصيات= الرؤية مع
- الراوي يعلم أقل من الشخصيات= الرؤية من خارج

وقد عملت نوره بنت محمد بن ناصر المري من خلال تتبعها للبنية السردية في الرواية السعودية على استقصاء أبعاد هذه التقنية السردية منتهية إلى أن الرواية السعودية كنموذج من الرواية العربية توظف الراوي بأشكاله المتعددة وغالبا ما يستخدم استخداما شكليا لا يخدم وجهة النظر السردية وتعدد زواياها بتعدد روائييها، وقد يستعمل أحيانا متفقا مع تنوع الأدوات السردية والأصوات الروائية

.

****

هكذا إذا يتضح أن التجربة الروائية العربية لها خصوصياتها في توظيف التقنيات السردية توظيفا فنيا ينسجم وطبيعة الثقافة العربية، التي تطمح دوما إلى رسم صورة فنية معبرة عن الإنسان العربي في شقائه وسعادته، وما يطمح له من تغيير، انطلاقا من خلق عالم روائي مؤثث بأحداث واقعية أو خيالية، وشخصيات متنوعة وفضاءات زمنية ومكانية مختلفة وغيرها من التقنيات السردية الأخرى التي تعبر في مجملها عن هاجس التغيير والطموح إلى مستقبل أفضل تسوده الطمأنينة والسلام. وتجاوز كل الصراعات الطائفية والطبقية ما أمكن إلى ذلك سبيلا.

الهوامش

١- لسان العرب مادة (س ر د)
٢- المعجم الوسيط مادة (س ر د)
٣ - حدود السرد: جيرار جنيت: ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي: تر: بنعيش بوحمالة:٧١.
٤- تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، دار الفرابي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.
٥ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء، ط ١ ، ١٩٨٩، ص ٢٨
٦ - نفسه، ص ٢٨
٧ - جمال الغيطاني: الزيني بركات.....
٨ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص١٠٦
٩ - المقاطع السردية هي الوحدات السردية الصغرى وهي بدورها قابلة للتقسيم إلى أصغر وصولا إلى حدود الجملة
١٠ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص١٤٣
١١ - نفسه، ص ١٥٢
١٢ - نفسه، ص١٨٧
١٣ - نفسه، ص١٩٣
١٤ - نفسه، ص٢٦٥
١٥ - انظر أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب: النشأة والتطور والاتجاهات ، دار العودة بيروت ، ص ١٧٨
١٦ - حنا مينة، كيف حملت القلم، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٧
١٧ - جيرالد برينس، المصطلح السردي، ترجمة عابد حزندار، المجلس ألعلى للثقافة، ص ١٨٥
١٨- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، ص ١١٤
١٩ - نوره بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، بجامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ٢٠٠٨، ص٣١٥

بلاغة الطباق في رواية(زينب وماري وياسمين)



د.فاضل عبود التميمي
كليّة التربية للعلوم الانسانيّة
جامعة ديالى:العراق

تريد هذه (المقاربة) أن تقرأ ظاهرة الطباق في رواية (زينب وماري وياسمين) التي أصدرتها الروائيّة (ميسلون هادي) عن (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: لبنان)في العام(٢٠١٢)،منطلقة من فضاء اللغة الذي يتحكّم بالمدلول السردي ،وطرائق صوغ الخطاب ،وقد صار واضحا أنّ (اللغة) لاسيّما في السرد كما يؤكّد (رولان بارت) هي التي تتكلّم وليس المؤلف ،أو الروائي، أو الشخصيّات.

ورواية (زينب وماري وياسمين) تنفتح على حياة طفلة اسمها(ياسمين) وُلدت في ٢٩ شباط أي في السنة التسعينيّة الكبيسة التي اقترنت وقصف الطائرات الأمريكية لبغداد، ففي تلك الليلة حضر مصوّر فرنسيّ إلى مستشفى الولادة ليصوّر مواليد تلك الليلة الفريدة فكان أن حملت الممرضة الأطفال الجدد، وفي لحظة هرج ومرج القصف الجويّ تمّ تبديل ياسمين عبد الأحد بياسمين عبد الواحد ،وهذا ما كشفته أحداث سنوات لاحقة تمّ فيها تصحيح (الخطأ)!!.

قرأتُ متن الرواية وتبيّن لي أنّ بناءها اللغوي يقوم على هيمنة قانون الطباق بما يمتلك من أدوات تعبيرية لها صلة أساسية بالدلالة وإيقاعها التكراري ،وهو فن بلاغيّ كان ولمّا يزل متفشّيا في الشعر ،والنثر معا مؤدّاه: الجمع في العبارة الواحدة بين كلمتين متقابلتين بالضد.

وقبل أن أبدأ قراءتي عليّ أن أسأل:وهل تُقرأ الرواية بوصفها نصّا سرديّا معاصرا على وفق مصطلح قديم ؟،أقولُ إنّ قراءتي تنفتح على معطيات الدرس البلاغي القديم الذي يمكن استثماره في قراءة النصّ المعاصر من دون أن أنسى أنّ الرواية نصٌّ لسانيٌّ مبنيٌّ على التخيّل، يُتلقى بالتخييل ،وهذا يعني بالضرورة إمكان استثمار التقارب بين (البلاغة)،و(لسانيّات النص)؛على فرض أنّ اعادة قراءة البلاغة القديمة في ضوء المنهجيّات الجديدة تحقّق قدرا واضحا




من الاستعادة الجماليّة للخطاب اللسانيّ القديم الذي لا أشكّ في أهميّة قسم كبير من طروحاته، وقد تبيّن بوضوح أنّ الثنائيات الضدية ،وهي مصطلح معاصر يلتقي في كثير من فاعليّته بمصطلح الطباق،أوالتضاد ،أوالتكافؤ، وغيرهما،فقد ظل البلاغيّون والنقاد القدماء يساوون اصطلاحيا بين التضاد، الذي هو التطبيق، والتكافؤ، والطباق ،والمطابقة،والمقاسمة، وكأنّهما مصطلح واحد سواء بسواء.(ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها:د.أحمد مطلوب:٢: ٢٥٢).

رواية (زينب وماري وياسمين)تخضع لهيمنة قانون (الطباق) بدءا من عنوانها الذي يمكن تفكيك عناصره الدّالة إلى مدلولين طباقيّين فـ(زينب) تختلف سرديّا عن (ماري) ليشكلا ثنائيّة متضادة في كلّ شيء، وحاصل التضاد بينهما وجود الشخصيّة السرديّة ونقيضها، أمّا(ياسمين) بوصفها شخصيّة سرديّة مركزيّة فتنشطر إلى شخصيّتين مختلفتين كما تحيل القراءة الأولى لما هو مرويّ في نصّ الرواية.

وإذا ما غادرنا العنوان بوصفه (ثريّا) الرواية يتلقانا الاستهلال الذي يتيح عادة للمتلقي لحظة الشروع في تلقي الرواية للدخول في عالمها فنقرأ عبارته :(توقف المطرُ فجأة كما بدأ فجأة)ص٥التي تتشكلّ من صياغة وصفيّة لكنّها تنبئ عن حال شُحن بطباق:(التوقف: البدء) الذي استطاعت الروائيّة من خلاله أن تكتب استهلالا تخيّليّا على لسان الساردة تضمّن شفرة مركزيّة يحوم حولها السرد تشير إلى التغيير الذي أدرك حياة (ياسمين) ناقلا إيّاها من(ربعة البيت) إلى (صالون ماري) بمعنى أنّ (طباق) الحياة أحال على (طباق) اللغة لتكون الأخيرة وجها من وجوه الأزمة في الرواية وهي تتشكّل طباقيّا.

لقد أفاد السرد من الصورة الطباقيّة القائمة على الحضور المتناوب للأبيض ،والأسود وهما يرمزان إلى الخير والشّر لكي يكشف عن تباين الزمان، المكان ،وانقسامهما على صيغ متعدّدة صائغا فجوة واضحة بين شخصيّتين مهمتيّن من شخصيّات الرواية التي يقوم بناؤها على فكرة المرايا العاكسة لطبيعة الوجود وهو يتشكّل في أنساقه المعلنة.

هل كانت الروائية تتقصّد الطباق في لغتها؟..لا يمكن الجزم إيجابا ،أو سلبا لكنْ من المؤكّد أنّ الكتابة السرديّة



تتلقف الثنائيات الضديّة، أو الطباقيّة من مصادرها الكثيرة المبثوثة في الحياة وهي تحاول الغوص في الأفكار المتقابلة،أوالمتباينة التي تكشف عن نمط سلوك الشخصيّات، وطرائق عيشها،أي أنها –اللغة- تتعامل مع التناقضات المجتمعة في الشخصيّات السرديّة علي أنها ثنائيّات ضديّة، وإن هي في الحقيقة ثنائيات مستلة من أغوار النفس الإنسانية التي عادة ما تتلون بإيقاع :الأسود والأبيض ،والموت والحياة،والغنى والفقر،والسماء والأرض وغيرها كثير.

والروائيّة (ميسلون هادي)في سعيها الحثيث الهادف إلى إحكام صنعة استهلالها تتوقّف كثيرا عند تلك العتبة المفضية إلى تلقي متنها منطلقة من أنّ بداية الرواية بالنسبة لها هي تاجها ،ورتاجها..بمعنى أنّ الفكرة أو الصورة التي افتتحت بها الرواية هي التي تكون قد أثارت في نفسها الحافز الأهم لرسم الأفق الأوسع للقصّة أو الرواية ،ينظر:مقابلة مع الروائية مجلة (إمضاء) ع ٥و٦ السنة ٢٠١٤ ص١٦٠،وهذا يعني أنّ الروائيّة تتوقّف بحذر عند الاستهلال مدركة أنّ قيمته الفنيّة،والدلاليّة تتشظى إيجابا،أوسلبا على جسد الرواية كلّه،وبالتالي فإنّ إحكامها صنعة الاستهلال لايعني الانتقال الحرّ للمتلقي إلى

العتبات الأخرى فقط،بل يعني ضمان بقائه داخلا لفعّاليات السرديّة،وتفاعله معها؛لأنّ الاستهلال يسهم فيمنح المتلقي فرصة الإمتاع الأولى التي تتشكّل نفسيّا في اللحظات الأولى للقراءة التي تكون فيما بعد دليلا لمتلقي إلى فصول الرواية.

وإذا كانت الرواية قد انفتحت على الطباق عبر عتبتي عنوانها، واستهلالها، ومتنها أيضا فأنّ الطباق بما يمتلك من فاعليّة بلاغيّة كان قد شغل خاتمتها كذلك:

(- توقفي يا ياسمين..ولكن لم أتوقف) ص٢٠٢، هذا الانفتاح إذيؤكد حضور الثنائية الطباقيّة بوصفها فكرة لها القدرة على الربط بين الظواهرالتي تبدومتناقضة ولكنها في الحقيقة مجتمعة عند لحظة احتدام حياتي، فإنّه يشير إلى التعارض الحياتي الذي يجمع بين التوقّف، والسير أي بين أن يكون الإنسان حرّا ،أو داخلا في وهم العبوديّة، وغيرهما، وهو-الانفتاح- في الحقيقة تمثيل سرديّ لقانون الحياة الذي لا يمكن إبطال مفهومه، أو مفعوله .

وهكذا يأخذك السياق السرديّ للرواية إلى أن تتملّى في عباراته الكثيرة القائمة على فكرة الطباق لنقرأ :(لم أشعر بأنني في المكان الصحيح...)ص٥ ،بمعنى أنها في (المكان الخطأ) في لعبة تريد أن تحاكم الواقع بعين (الصح)،و(الخطأ)، ترى هل حقّا كانت ياسمين تعيش حياتها الأولى في المكان الخطأ؟،وهل كانت حياتها الثانية في (المكان الصحيح)؟،بمعنى هل كانت حياتها الثانية (تصحيحا) سرديّا لوجود ملغّز سببه (الخطأ)؟،هذه سؤالات حائرة ظلّت تردّدها ياسمين من دون أن تخلو لغتها من الطباق:(هل كان من الخطأ انتشالي من(هناك) ورميي إلى (هنا) ؟ص١٤٦.

لقد فعل (الخطأ) فعلته الكبرى في حياة (زينب) أمّ (ياسمين) المجازيّة ،ثم تناسلت دلالته إلى حياة ياسمين ،وصار من المستحيل تصحيح درجة ميلانه الحياتي ؛لأنه ارتبط بفكرة (القدر)،وما إخراج ياسمين من (الظلمة إلى النور)ص٩ سوى انقاذ كاذب اقتضته طبيعة البناء السردي في الرواية بدليل أنّ (النور) الذي وجدته ياسمين في بيت أمّها الحقيقيّة ماري لا يختلف عن (ظلمة) بيت أمّها المجازيّة (زينب)، فهو نورٌ جعل ياسمين لا ترى سواه (قبل موت) زينب ،أو (بعد موتها)ص٩.

طباق الرواية يسهم في ايجاد خصوبة دلاليّة مجالها السرد الذي يأخذ المتلقي إلى مساحة واسعة تجمع بين متضادّين متقابلين في السياق الواحد منفردين أو متضايفين، أو متباعدين تاركا للتخييل مهمّة استحضار الإطار العام للصورة السرديّة التي يتفاعل فيها المشهد وهو يتجه إلى العمق من براءة المتلقي .

وياسمين التي تصارع واقعها (طباقيّا) لا تكاد تخرج من اشكاليّة (المعنى)،وما هو(ضده)ففي داخل نفسها يلتقي عنصرا الطباق ،وفي خارجها كذلك، حتى بدت شخصيّتها صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الشيء،ونقيضه،لتصير حياتها بنية حكائيّة قائمة على ما يعاكس طبيعتها الإنسانية المهذّبة.

فماري أمُّ ياسمين الحقيقيّة تريد من ابنتها أن تخلع حجابها الذي لم تعتد خلعه في بيت أمّها المجازيّة زينب ص٣١،وهي في الحقيقة لم تكن تريد لبسه في البداية ،ولكنّها اعتادت على لبسه في النهاية ص٦٠ مستعرضة أجواء التناقض بين بيئتين مختلفتين في كلّ شيء حتى تكاد ياسمين أن تكون الوحيد التي تدفع فيهما ضريبة عدم الانسجام، أو التمرّد على مثال سابق، وحين تستيقظ -ياسمين- من غفوتها فإنّ شغلها الشاغل لا يتعدى الموازنة بين الأشياء على وفق منهج طباقيّ اخترعته لنفسها فهي تتأمل (قبّعة) تبارك لتقارنها بـ(ربطتها) لترى أيّهما أقرب إلى الرأس ،رأسها (العادي) أم رأس تبارك (العالي) ؟ص٦٠.

وحين تحتدم فكرة (تغاير) الدين بين ياسمين وبين أمّها الحقيقيّة(ماري) تعلن الأولى ما يشبه المقترح السلوكي المبني طباقيّا: (فلتكنْ هي كما اعتادت أن تكون ،ولأكن أنا كما اعتدت أن أكون إمّا الجنة ،وإمّا النار فلا أعرف عنهما شيئا أكثر مما يقوله أهلي..) ص١١٧.

إنّ تقابل صورة (هي) التي تشير إلى (ماري) مع صورة (أنا) التي تحيل على شخصيّة (ياسمين) هو في الحقيقة طباق مصدره عين الساردة الوحيدة في الرواية أعني:(ياسمين) الذي هو في الأصل يشير إلى وجود أشياء متضادّة جسّدتها الروائيّة على لسان الساردة لتحيل على



طبيعة (المحنة) التي تعيشها البطلة مرموزا لها بأكثر من فكرة,وليس (الجنة),و(النار) سوى فكرتين تنتميان إلى مجال الحياة الواسعة التي تتعدد فيهما الرؤى والأفكار ،حتى إذا ما وصلت ياسمين إلى قناعة مؤداها رفض الحياة الجديدة التي أدركتها بعد عناء طويل لا تتوانى من إشهار رؤيتها بصراحة ولكن بلغة الطباق أيضا:(من الخطأ انتشالي من هناك ،ورميي إلى هنا)ص ١٤٦.

تتّسع فجوة الطباق بين (هناك)،و(هنا) لتعلي من شيء يسمى المسكوت عنه الذي يمكن تلمّس دلالاته في الرضا،أوالقبول بالحال الأولى الذي عاشته ياسمين وإن كان غير سارّ لها، ورفض الحال الثانية مع ما يرافقها من رفاه وعزّ ؛لأنها على ما تخبرنا (القراءة) غير منسجمة معه، وهكذا استطاع الطباق أن يكشف وجها من وجوه الإنسان ، وهو يعيش محنة الانتماء إلى الماضي وإنْ كان ماضيا تعيسا.

ويظهر الطباق في لغة الوصف التي تنتج (إنشاء يُراد بها عطاء صورة ذهنيّة عن مشهد،أوشخص،أوإحساس،أوزمان للقارئ،أوالمستمع):معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس:٤٣٣،الذي يتشكّل في أجزاء من الرواية مانحا إيّاها متعة التلقي الذي تزداد وتائر تأثيراته كلّما ازددنا توغلا في كشف الدلالات الغائبة بإحالتها على دلالات حاضرة وهي تنفتح على نمطين مختلفتين من التفوّهات السرديّة التي تسهم في ايجاد جماليّات سابحة فيما وراء النصوص،وقديما قال عبد القاهر الجرجاني وقد أدرك جمال الجمع بين صورتين مختلفتين:(إنّ الاشياء تزداد بيانا بالأضداد) تنظر: أسرار البلاغة :ط شاكر:٣٣.

جاء في الرواية على سبيل وصف نساء المقابر:) سمينات و نحيفات وحوامل وصغيرات)ص٩،وللساردة أن (تتذكّر، وتنسى) ص١٠،وأن ترى الحياة في الصباح جميلة... وفي الليل فضيعة) ص١٠،و أن تراقب أبا يتفوّه بكلام(لا علاقة له بشطارتها في جدول الضرب ،ولكن له علاقة بشيء يلفّه في رأسه)ص ١١،ولها في المدرسة أن تنام ،وأن تستيقظ ص١٢،وكثيرا ما ترى في المقبرة صبيّين ينظفان القبور (الصبي الأسمر، والأبيض) ص١٣،وللساردة أن تشير إلى فكرة الزمن مقرونة بـ(وقت الغروب وبعد شروق الشمس) ص ١٥،والعبارات كثيرة :(ابتسمت له لم تبتسم) ص١٩،و(سعيد هاجر إلى كندة وسليم مات في الحرب) ص ٢٢،و(عازبات ومتزوجات) ٥١،و(لفح الظهيرة كالثلج) ص ٥٣،و(اخرجوها من بيت أهلها بدلا من ادخال أخيها جبار إلى السجن) ص٧١، و(المرأة تدفع الثمن والرجل يفوز بالراحة) ص ٧١،و(حبّا بهتلر... كرها بالإنكليز) ص ٧٥،و (أكبر منه بسنة وليس أصغر مني بسنوات) ص ٩٣،و(الدو يصعد من الصول ،والري ينخفض باطراد) ص ٩٦،و(لست أنا وهي ليست هي) ص ٩٦.

إنّ تغلغل الطباق في اللغة الواصفة من شأنه أن ينقل السرد من احتدام المواجهة بين الافكار ،والرؤى ،والمسافات التي تبدو بعيدة، وهي تفصل بين الأماني والرغبات ،والإشكالات إلى واجهة (التخييل) التي تسهم في تلقي الرواية وتشكيل علاماتها ، فضلا عن أنّه -الطباق- يناسب دلاليّا بين عناصر السرد والبناء العام للرواية لما يمتلك من موجّهات تأخذ بلبّ المعنى إلى تأكيد إشكالاته ،فالطباق يسرّع من وتائر التلقي تاركا أثرا نفسيّا يصعب محو دائرة تأثيره.

وجاء في الرواية أيضا:(إنّ المظهر يأتي لاحقا للمضمون ،اكتشفت أنّ ياسمين الدكتورة القوية طارئة على ياسمين الضعيفة الخائفة ...سأحتاج إلى وقت طويل لكي أجعل الثانية لا تتدخل في شؤون الأولى، أو تدفعها إلى الخجل... قالت هذا تطوّر جديد في نظرتك إلى الأمور.. تجرنا إلى اعتبار أنّك معنية فقط بالجوهر، وأنّ علاقتك الهشة بالمظهر لا تعود اليك، وانما تعود الى البيئة التي تربيت فيها) ص ١٨٠.

يمكن تفكيك النص السرديّ السابق طباقيّا إلى ثلاث جمل تبدو الدلالات المتضادة فيها واضحة:(ياسمين الدكتورة القوية طارئة على ياسمين الضعيفة الخائفة)،و(سأحتاج إلى وقت طويل لكي أجعل الثانية لاتتدخل في شؤون الأولى)،(أنّك معنية فقط لابالجوهر،وأنّ علاقتك الهشة بالمظهر)، فبين(القويّة والضعيفة)،و(الثانية والأولى)،و(الجوهر والمظهر) يتشكّل الطباق برؤية الكشف عن المكنون




الراكس في العمق السردي المغيّب للرواية، وإنْ بلغة شعريّة واضحة.
وقد يتحوّل الطباق السرديّ بفعل التكرار الصوري،وتعدّد مفرداتهاإلى مقابلات سرديّة تتحكم في طبيعة اللغة لتمنحها مزيدا من الحضورالمتضاد كمافي:(لاتدخل ولاتخرج، ولاتضحك ولاتبكي) ص ٨.
لكنّ التقابل بنسقه السردي يبدو واضحا حين يتمّ المتلقي قراءة الرواية مستنتجا أنّ ياسمين ظلت مسلمة وإن كان الأصل المسيحي يجري في عروقها ،وياسمينة ظلّت مسيحيّة وإن كانت قد وُلدت على أصل إسلاميّ ،وهذا يعني فيما يعني أنّ الإنسان يتثقّف بثقافة البيئة التي يترعرع فيها، وأن لا شأن له باختيار نمط الأفكار التي يتداولها إلا في ما ندر،ولعلّ الروائيّة أرادت بهذه اللعبة السرديّة التي تنحو منحى تقابليّا أن تشيع ثقافة التسامح بين الأديان التي نحن بأمس الحاجة إليها، فضلا عن اشاعتها جوهرالروح الانسانيّة وهي تواجه أزمة تتعلّق بهويّة فرعيّة لا يمكن التغاضي عنها.
وزينب أمُّ ياسمينة الحقيقية كما تخبرنا الرواية مظلومة،وذليلة ،وفقيرة وقد ماتت مهمومة ص١٥،أمّا ماري والدةياسمين الحقيقية فهي تجري، وتضحك،وتقود دائماإلى نتيجة واحدة بمعنى أنّها تتميّزبشخصيّة مهيمنة على فضاءالبيت فضلاعن أنّها تتمتع بحريّة التصرف داخل البيت وخارجه ٦١.
وعائلة ماري تسكن في حيّ الزهور ،وبيتها نظيف،بينماعائلة زينب تسكن في حي شعبيّ وبيتها وسخ،فضلا عن أن زوج زينب سكّير،وظالم يقابله زوج ماري متوازن ومحب لزوجته .
فالتقابل، أو المقابلة سواء أكان في الشعر ،أو النثر له أصل طباقي لكنّ بنيته عادة ما تتشكّل من أكثر من صورة تتسع فيها دائرة الأضداد إلى عدة متقابلات تنتج دلالات يتحكم فيها التناسب بين المعنى وضده،ذاك الذي يسهم في إضاءة الأعماق المعتمة ، ويضع المعنى السرديّ الغامض تحت مجهر التكبير الدلالي.
إنّ القراءة المتفحّصة لأحداث الرواية، والوقوف عند حركة شخصيّاتها يعطي انطباعا مؤكّدا أنّ الرواية ببنائها العام مجموعة من (الطباقات) التي تهيمن على مجرى





السيرة الروائية ورواية السيرة

د.حاتم الصكّر
العراق

تظل السيرة الذاتية أكثر الأنواع والأجناس الأدبية إثارة للبلبلة الإجناسية والهوية الأسلوبية، بسبب اقترابها من فنون قولية شبيهة واقتراضها أعراف فنون مشتركة.

لكن الملاحظ غالبا بصدد شعرية الكتابة السير-ذاتية تشاكلها واشتباكها مع التاريخ من جهة ، والرواية من جهة ثانية، فضلا عن عنايتها بالذات كحضور مركزي سواء بالتلفظ –هيمنة ضمير المتكلم عليها، أوبالعائدية الحدثية ، أي انتساب الأحداث لصاحب السيرة بصفته كائناً سيرياً وتأكيد وجهة نظره بناء على قانون المطابقة الذي يحكم تأليفها .

لقد فرّق منظرو السيرة الذاتية وفي مقدمتهم فيليب لوجون بين(المماثلة) التي يقوم على أساسها المتخيل السردي كالرواية والقصة، وبين(المطابقة) التي تستند إليها النصوص السير-ذاتية كتابة وتلقيا، وذلك يتيح فحص التطابق بين (أنا) المؤلف و(أنا)السيرة الذاتية أو المتلفظ فيها، وكذلك صلة الزمن المعاش بزمن السيرة ، وما يحف بالكتابة الذاتية من محددات ومحذورات كالنسيان والتناسي وارتباكات الذاكرة الشعورية واللاشعورية ، وتبدّلات المواقف والأفكار لصاحب السيرة وكذلك ما يتصل بالحرية الاجتماعية والسياسية والدينية،كما يبرز في هذا الاحتدام الإجناسي عنصران مهمان هما: ميثاق السيرة الذاتية كعقد بين القاريء والكاتب يتضمن الوعد بالكشف عن الذات ، وموقف القاريء نفسه من تلقي النص السير-ذاتي على أنه/ تاريخيا /يمثل الجانب المعاش من حياة صاحبه وليس الافتراض أو التخيل بإمكان حدوث أو حصول تلك الأحداث.



فنياً تقف السيرة الذاتية على مسافة قابلة للإلغاء والتجاوز من التاريخ والرواية بكونهما أكثر الحقول قربا منها وكذلك من أكثرها تغذية لها بالمادة السير/ ذاتية.
ويلاحظ المهتمون بالسيرة الذاتية أنها أكثر من جنس أدبي ، إنها بعبارات الكاتب الفرنسي توماس كليرك نمط من خطاب خاص قائم على الاختلاف عن التخييل وخاضع لشروط مسبقة.
لقد توضح ذلك في الأجزاء المترجمة إلى العربية من كتاب كليرك(الكتابات الذاتية:المفهوم-التاريخ-الوظائف والأشكال)-ترجمة محمود عبدالغني/ دارأزمنة،حيث يدرس ويناقش مسألة المطابقة بين الأنا الخارجية للمؤلف وأناه السيرية ، والصلة بين زمن السرد السيري وزمن الأحداث المستعادة ، ولكن التطابق ينبغي أن يكون – أو يفترض أن يكون- كاملاً بين اسم العلم للمؤلف ، والشخصية السيرية ، وهذا يدعونا للتحقق من (صحة ما تقوله الذات السيرية وما يتصل بعمل الذاكرة ونشاطها والاحتكام للمحددات الفاعلة في تجميل النص السيري إضافة وحذفا وتعديلا، وذلك يحول دون وجود سيرة ذاتية نموذجية بالمعنى الفني.
إن الأدباء يجدون في سيرهم الذاتية معينا لتجاربهم الإبداعية يستمدون منه رؤاهم وتجاربهم ، حتى صار مشروعا لدى كثيرين الحديث عن(رواية سيرة ذاتية)مغفلين تقاطعات المتخيل والمعاش ، والمتماثل والمتطابق،أي بين قوانين الرواية والسيرة ، وشعرية كل منهما المستقرة في أعراف وقوانين مميزة ، كما أن المحذور وارد هنا من الخلط على مستوى القراءة بين النص الروائي والسيري ، فتذهب القراءات الساذجة إلى النقطة الأولى في النقاش بين المناهج الحديثة والتقليدية في مسألة ورقية النص الروائي وخصوصيته وعدم التطابق بالضرورة بين عالم السرد والعالم الخارجي، وما جرته تلك القراءات التطابقية من تكفير وتجريم للكاتب سببه عدم الفصل بين المتخيل على الورق وفي الخطاب الروائي ، والعالم الخارجي الذي يعد مرجعا ضاغطا يحضر عند المقايسة والمقارنة والقراءة السطحية غالبا والتي لا تعترف بعالم السرد وخصوصية شخوصه وأحداثه وخطابه المنبني على التماثل والتخييل أساساً.
إن الاحتكام هنا يجب أن يكون إلى مقصدية المؤلف والتجنيس المعلن في ميثاق القراءة والمصرح به في النص ، فتكون القراءة على أساس التماثل والتخييل عند النص على أن العمل سرد خالص منتسب إلى الرواية كخطاب له أعراف وقوانين نظم وتأليف ، وتكون القراءة في سياق السيرة الذاتية وتستدعي الخبرة بالنوع المقروء منها ، والاحتكام لشعريتها إذا نصّ الكاتب أنها سيرة ذاتية .
إن النوع الأخير قد يكون معمى أو مغيباً في بعض النصوص المتخفية وراء اسم الرواية وجنسها هربا من مأزق التطابق الذي تستدعيه قراءة السيرة الذاتية ، والخوف من عواقب أو نتائج التصريح بعائدية الأفعال والأحداث على الكاتب في نص السيرة الذاتية ، ولذا تمرر السير على أنها أعمال سردية روائية، لكن كتابها سيضحون بكثير من أعراف السيرة الذاتية ويستجيبون





لخطاب الرواية وما يفرض من تخييل وإيهام ووقائع لا يشترط حدوثها المسبق لتدخل في النص –كما في السيرة الذاتية. وتلي هذه المآزق الكتابية مآزق قراءة أيضا لأن المتلقي سيستنفر طاقته التطابقية ويعلو فضوله للبحث عن مفردات حياة الكاتب كما حصلت وفي الأطر التي وضعها فيها كاتبها .

ومؤخرا صدرت روايات عربية يختلط فيها السيري المتطابق المستعاد، بالروائي المتماثل المتخيل، ودعا ذلك إلى البحث في شعرية الرواية السيرية أو رواية السيرة الذاتية، لكنني أرى أن ذلك يجب أن يبدأ من مقام أو سياق السيرة الذاتية نفسها في حال التباسها بالرواية كونها اقتربت منها حدّ التماهي بها ،أي أن السيرة الذاتية هي التي يجب آن تفحص على أساس انتمائها للرواية كلياً واتخاذ الكاتب أسلوب السرد الروائي سبيلا لتوصيل أحداث حياته للمتلقي ، وهنا سيحصل لدينا نوع جديد من السيرة الذاتية الروائية المكتوبة انطلاقا- وتوسعا من-نص السيرة.وفي هذا التجنيس تفريق بين الرواية والسيرة الذاتية، فالقول بوجود رواية سيرة ذاتية كنوع من الرواية ذاتها و تنويعا عليها أو توسعا منها يعيد هذا النص إلى الرواية ويحتكم إلى أعرافها وقوانينها، كما يحصل في قصيدة النثر التي ينبغي فحص نثريتها انطلاقا من وجود الشعر فيها كأصل في خلقها أو إبداعها وليس الانطلاق من النثر لرؤية شعريتها ووجود النثر فيها، فالسيرة هي الأصل في قراءتنا والرواية كيفية ممكنة لتوصيلها وليس العكس.

ولعل هذا الهاجس هو الذي حدا بروائيين مكرسين لكتابة سيرهم واستذكار حياتهم الماضية والأمكنة التي عاشوا فيها والأزمنة التي شهدوا أحداثها وكذلك الشخصيات والمواقف والتجارب التي تمثل مفردات مهمة في النص السيري. وقد كان بمقدورهم صهرها في عمل سردي تخيلي خالص لا قرابة بينه وبين السيرة الذاتية ، ولكن المقصدية والفضول الإنساني المستقر في نفس الكاتب والقاريء معا يدفع لاختيار السيرة الذاتية شكلا للتعبير في لحظة ما يتحول فيها الكاتب إلى قاريء حياته ونفسه والفضولي الذي يفتح مكامن الذات وخباياها متعرفا ومكتشفا ومعترفا في الآن نفسه .

عبدالستار ناصرعلى فراش الموز: السيرة الروائية

تواصلاً مع تفحصنا للنماذج السردية المترددة بين السيرة الذاتية والسرد الروائي الخالص سنقف عند عمل للكاتب عبدا لستار ناصر(على فراش الموز)_المؤسسة العربية، بيروت٢٠٠٦-المقدم للقاريء بكونه (رواية)كما نص غلاف الكتاب ، وكذلك قول الكاتب في الكلمة الأولى من مقدمته (هذه الرواية خرجت من مذكراتي التي لم أكتبها بعد) ولكي لا يتنبه القاريء لمفارقة أو استحالة خروج النص من عدم أو متن لم يدون بعد يستدرك عبد الستار بالقول : إن تلك المذكرات غير المدونة (كانت تحيا في ذاكرتي وعاشت معي في كل مكان مضيت إليه)فهل يكفي هذا الاعتراف والاستدراك لإقناعنا أن العمل لن يقع ضحية ضياع الهوية الإجناسية: سيرة/رواية/سيرة روائية/ رواية سيرة؟

ذلك ما يشغلني وأنا أراجع السير والروايات الملتبسة بها نوعياً والتي تزيل الفواصل بين الأنواع وأفراد النصوص المندرجة تحتها ، بهدف التوافق حول بعض المسائل الرجراجة وغير المتعيّنة في نظرية الأدب والأجناس والأنواع المتصلة بها وخطاباتها وشعرياتها ونُظم العمل فيها والكيفيات النصية الممكنة ضمنها والعلاقات التناصية بينها.

وإذا كانت صورة الفنان في شبابه لجيمس جويس مثلا لهذا المزج السيري –الروائي وكذلك بعض أعمال كافكا المحيلة إليه بالحرف الأول من شخصياته التي توافق اسمه، فإن الكشف عن مرجعية الرواية لدى عبدالستار ناصر – أعني المذكرات التي لم تدون بعد ، تؤكد الاستمداد من ذلك المشروع المؤجل: كتابة السيرة احتكاما للمذكرات التي أقر الكاتب بأنها كانت الدافع والمرجع لعمله هذا. وباستدراكه الذي جاء في المقدمة احترز عبد الستار من المزج لدى المتلقي ، بل أضاف أن(ما جاء هنا = في الرواية ليس بالضرورة أن أكونه أو عشته بالضرورة ، برغم كل ما ورد من معلومات تبدو(خاصة)عند أول وهلة) ولكن ما الذي يحدد الخاص والمعيش و ما ليس منهما بالضرورة ؟ الكاتب وحده من يمتلك الإجابة فقد استمد مادته من مذكرات (لم تكتب بعد)ومن (ذاكرة)تشترك




فيها وتتقاسمها الرواية والسيرة ، ذلك أن الرواية بحسب الكاتب(تحتاج إلى ذاكرة وقحة لا تأخذ المألوف وحده) كما أنها لا تخفي العيوب التي يذكرمنها الخيبة والفشل والخسارة التي يعترف الكاتب أنه جربها كلها ، فوجد أن الفن يقتضي صهرها كلها في بوتقة الكتابة ، فجعلنا نتساءل عما يمكن أن يظل منها بعد الانصهار والانصياع لرغبة المماثلة لا المطابقة التي تتيحها كتابة السيرة التي لا تفترض الانصهار ، بل يظل لها وجود مستقل داخل السرد الذي تكون هي عصبه أو هيكله العظمي حيث تلتم حوله كل عناصر السرد الأخرى.

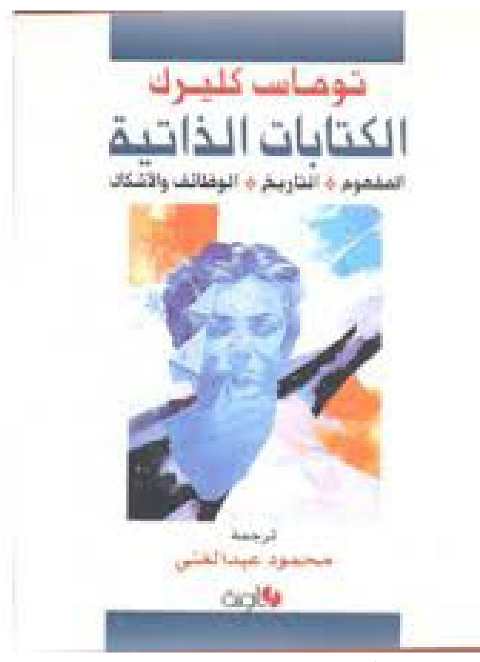
تحت هذا الإحساس بأن المشروع الكتابي موزع بين السيرة والرواية يعترف الكاتب بأنه تمنى وهو يكتب لو أن عمله كان (رواية)لكنها هربت منه- كما يقول- دون أن يحدد ما احتل مكانها، أهي السيرة أم المذكرات المنتزعة من الذاكرة قبل التدوين بل ربما قبل التخلق والتكوين التام؟ كل هذا يحسه عبد الستار ناصر الذي يستعين بعتبة أولى يثبتها قبل المتن السردي مأخوذة من الشاعر توفيق صايغ :

هذا أنت

من المنيّ إلى المنيّة

وهي عبارة ذات دلالة على خط السيرة الذي يقطع العمل بجانب خط الرواية ، فعدا التوافق الصوتي جناساً بين المني –نطفة الإنسان الأولى ونشأته وبين المنية –موته ونهايته ، فإنهما القوسان اللذان يؤطّران حياته وما يحصل له من أحداث.

لكن مادة السيرة ليست إلا مناسبة لخلق رواية حتى أن الشخصية الرئيسة في العمل والسارد الأول فيها هو(رواية رشدي).اسم غريب يحس الكاتب بغرابته فيقول على لسانه (اسمي هو أغرب شيء أحمله بين الناس في المقاهي والأزقة..) وهو اسم أزعجه لدلالته الأنثوية ولغرائبيته في بيئة فقيرة كما يقول وكأنه يستبق اعتراض القاريء نفسه على التسمية ، رغم ما قدّمه من تبرير حول إعجاب أبيه بالسندباد وعنترة وقصصهما ، أما بالنسبة لقاريء تأويلي فقد يحيل اسم (رواية رشدي)إلى رغبة دفينة في إنجاز رواية لا سيرة ، رغم أن العمل يعتاش على مفردات تلك السيرة المحتشدة بالأحداث.



لكن المفارقة الأخرى في العمل هو المكان الذي نشأ فيه والذي وصفه بأنه(المكان الغرائبي الوسخ) .إنه زقاق الطاطران (المنسي المهمل) في قلب العاصمة بغداد ، لكنه احتل حيزاً مهماً في ذاكرة رواية وفي ذكرياته .

ولكن رواية رشدي سيهرّب كثيراً من كِسرات ومفردات حياة عبد الستار نفسه ، ليس زقاق الطاطران إلا أحدها ، فها هي فيوليتا إحدى النساء الكثار اللواتي تتناثر أجسادهن على صفحات الرواية تقول له:

- كم مرة كتبت عني؟ ألا تتذكر روايتك العجيبة التي لا أعرف كيف أنطقها؟ وما على رواية رشدي هنا إلا أن يتذكر الطاطران، موطن طفولته وشقائه الذي كثيراً ما ذكره في أعماله ومذكراته ومقابلاته وفي كتابه عن قصصه(حياتي في قصصي) وهو المكان العائلي الذي يعود إليه لاعناً وغاضباً فالعائلة كما يقول السارد(بيت الداء) وهو لا يوفر مناسبة لبيان ما ألحقته به كيانا وأفرادا من خسائر .

ويضاف لهذا أسماء أصدقائه من الأدباء والكتاب الذين ماتوا والذين لم يموتوا بعد وعن أعمالهم وأشعارهم وبعض حكاياتهم ، وهو ما يعطي للعمل سمة السيرة الذاتية ، فنحن نتعرف على شخصيات عاصرها وقابلها وكان لها شأن في أحداث حياته ، مثل جمعة اللامي وموسى كريدي




ونصر محمد وأحمد خلف ومحسن اطيمش وغيرهم من الأدباء المعروفين ، حتى أن أحدهم وهو السوري جلال فاروق الشريف يتسبب للسارد دون قصد بقضاء أكثر من عام في السجن، حيث نسي أن يهمل من أرشيف المجلة إحدى قصص السارد(سقوط الرايخ الرابع) فنشرها زكريا تامر بعد موت الشريف وتسلم زكريا رئاسة تحرير مجلة الموقف الأدبي ولأنه لا يعلم بعودة السارد إلى بغداد ،حيث سيلاحق بعد نشر القصة ، ويسجن انفراديا ثم يخرج ليجد نفسه ممنوعا من السفر والكتابة ، ثم يقرر الهروب والسفر حيث لا رجعة للوطن.

في الغربة يعد السارد سنوات غربته بل ساعاتها ، ويتذكر أن ذكرياته فحسب هي التي أعانته على تحمل عذاب السجن وتعذيب السجانين، وأنها الآن زاده في الغربة بعد أن تحول الوطن ساحة ذبح وموت ، وفي حساب نفسه يجد أنه أنفق (نصف عمره منزلقا على فراش من الموز على أرض تضحك من جنونه) ونصف ذاك النصف (مر تحت سقف رمادي من الترهات والمعتقلات والكتابة التي ازداد بها إفلاسا بعد كل كتاب يصدر) له.

العائلة أيضا في ختام العمل عاشت في شرايينه لكنه يرفضها بالثلاث ويخرج من بغداد (عاريا) إلا من ثيابه وجواز سفره دون أن يلتفت إلى الوراء.

ولكن ما قرأناه ليس إلا الذكريات المستعادة مموهة في أحداث رواية لم تكتب ، ووعدَ السارد في آخر أسطر العمل أنه ربما يكتبها غدا ، بعد أن اعترف أنها لم تبدأ بعد.

لقد تجاوزتُ في قراءتي الأحداث وأفعال السرد التفصيلية التي جرت لرواية رشدي في مدن كثيرة غربا وشرقاً لأن مهمتي هي استقصاء السيري في السردي ، وتتبع خطاب السارد وهو يجتزيء من سيرته ويدغمها في عمل تخيلي يعتمد التماثل لا التطابق ، رغم الندّات الصريحة هنا وهناك حول تطابق شخصيتي رواية رشدي وعبدالستار ناصر الذي يأخذ منه السارد ولعه بالأسفار ، فهو ذو ملامح سندبادية، كما يدعو قارئه ليصبر على السرد لأنه سيكتب عما سماه: (الروح اللائبة داخل جسده) والتي تدفعه ليتجول (ربما على حرير أو على فراش الموز أو على خشبة تطفو فوق النهر) ، وهي حيل سردية ترد في قصص السندباد ومغامراته.

فراش الموت هنا صار فراش الموت انزياحاً ، كما انزاحت الرواية لتغدو سيرة مموهة بالسرد الروائي

ولتؤكد أنها تتغذى من الذكريات ، لتصبح مناسبة طيبة للحديث عن سيِرة رِوائية ، شاء الكاتب أن يغلفها بالغلاف الروائي تخييلاً وفناً ، يحلّق بالواقعة الحياتية ليمنحها هذا الوجود الفني الأكثر تأثيراً في المتلقي.





البحث عن خصوصية سردية في سرد الشؤون المحلية

د. سيد ضيف الله
مصر

" كل من هبَّ ودبَّ يستطيع الآن أن يكتب وأن ينشر ويضع على غلاف كتابه الجذّاب صك "رواية" دون أدني حرج، وإن لم يفلح في النشر الورقي، فالإنترنت أوسع انتشارًا ". هذا الكلام لسان حال كثير من النقاد والكتّاب الذين تشكّل عقلهم النقدي وتكونت ذائقتهم الأدبية في إطار عقد اجتماعي نصّ في أحد بنوده على أن الكتابة موهبة أو احتراف، وبالتالي لا يحق إلا لأفراد بذواتهم أن يطلقوا على أنفسهم مسمَّي "كاتب" وأن يطلقوا على ما يكتبونه مسمَّى "كتابة"، بحكم أن هؤلاء الأفراد موهوبون أو محترفون في عملية الكتابة.

لا أستطيع أن أقول إن هذا العقد الاجتماعي قد عفى عليه الزمن، خاصة أنه ليس سهلاً على مجتمعات ترى أن ترميم البالي وتنكيس المتهالك قد يكون أكثر استجلابًا لبركات الاستقرار من أن تُلقي بأمنها و أمانها في غياهب المجهول الذي قد يستجلب كل مكروه.

ولا أعني بذلك أن ذلك العقد الاجتماعي المتوارث أصبح باليا أو متهالكًا، وإنما ما أعنيه بالضبط أن هذا العقد الاجتماعي الذي يخصّص مهنة الكتابة ويمنح شرفها التاريخي للموهوبين والمحترفين قد واجه في السنوات الأخيرة من استطاع أن يعترض عليه ويرفض التوقيع عليه.



ويبدو أن هذا الاعتراض ذاته ليس جديدًا في تاريخ التجريب الأدبي، فهو أمر مألوف يواجه المجتمعات في لحظات مفصلية تتحول فيها أشكال الكتابة ويتغير فيها مفهوم الجمالية أو الأدبية.

معني هذا الكلام أن ما يندرج ضمن الأدب لا يخضع لمعايير الجودة الأدبية المرتكزة على الصفات الداخلية للنص، وإنما إلي جانب ذلك هناك معايير الجودة التي تحددها اللحظة الثقافية التي يتم فيها إنتاج هذا العمل الأدبي أو ذاك، بل الأدق أن نقول إن اللحظة الثقافية هي، بالأساس، التي تحدد المعايير التي يتم على أساسها التواطؤ المجتمعي على تنصيب هذا الشكل من الكتابة موقع الشكل المهيمِن في مقابل تنصيب الشكل الآخر من الكتابة موقع الشكل المقاوم والساعي للهيمنة.

وعلى هذا فـ"روائية" عمل مكتوب على غلافه "رواية" هي عبارة عن خصائص داخلية وأخرى خارجية، والعلاقة بينهما ليست بسيطة ولا ثابتة، لأنها علاقة تتشكل نتيجة تفاعلات معقدة بين النص وسياقه الثقافي. فإذا كانت اللحظة الثقافية تنحاز نقديا وإعلاميا وجماليا لنمط من الكتابة الروائية على حساب نمط آخر، ففي المقابل هناك نصوص متفردة بقدرتها على أن تغير شروط اللحظة الثقافية المنتجَة في ظلها لتؤسس لوعي قرائي جديد.

لكن جرت العادة أنِ تقع الكتابة في فخاخ التنميطِ بمجرد أن يسلك نصٌ مسلكًا جديدًا فينال تقديرًا أو تهليلاً، فتحذو عشرات النصوص حذوه، فيتحول الجديد إلي مبتذل، والمتفرد لتقليد، والإبداع إلى تكرار. ولاشك أن كل كاتب روائي يتمنى وهو يكتب عمله أن يفقد ذاكرته القرائية فلا يكرر جملة ولا وصفًا ولا شخصية كتبها روائي قبله، وهو في سبيله هذا يدخل في محاورة مع تراثه الروائي القريب والبعيد، وما وصله من تراث النوع الروائي. وغاية كل روائي أن يحقق التفرد الذي هو أحد معاني الخصوصية. وباختلاف فهم الروائي لمكمن خصوصيته وتفرده وباختلاف مسلكه لتحقيق ذاته روائيا، يختلف تصوّره للرواية. لاسيما أن الرواية نوع أدبي يتسم بقدر عالٍ من المرونة التي تسمح، بل وتثمّن التواطؤ بين الثقافة الإنتاجية والثقافة الاستهلاكية للرواية.

وهنا تتضح أهمية إسهام الباحث مجدي توفيق في قراءة "الروايات الجديدة" التي قامت على فرضٍ أثبت صحته، وهو أن "نصوص الأدب- بخاصة النصوٍص التي تبحث عن طرق جديدة تمشي فيها- تحقق إبداعها بأن تصنع ذاكرة جديدة، بما تعنيه الذاكرة الجديدة من معارف جديدة، وتصور جديد للحياة، ومن اختيار لتراثٍ جديد، ومن طرق جديدة في الكتابة، وجماليات جديدة للنصوص" (١).

إن الروايات التي قام توفيق بتحليلها من منطلق مفهوم الذاكرة الجديدة تنتمي على وفق مسلك المجايلة النقدي لجيل التسعينيات، وقد كان شاغل الباحث الأهم الكشف عن خصائص سردية يقيم عليها مفهومه النقدي "الذاكرة الجديدة"، وهو ما جعله يعلن منذ البداية تجنبه الخوض في مسألة تحقيق مفهوم "الرواية الجديدة" أو السعي لتقديم تعريف له. ويبدو أن مسلك اجتناب التحقيق في التعريفات المطروحة لمفهوم الرواية الجديدة، ثم عدم التورط في عملية تبنٍ لأي من هذه المفاهيم أو عدم التورط في تقديم مفهوم جديدٍ يضاف للمفاهيم المطروحة للرواية"الجديدة"، يفضي بالباحث لقول نصف الحقيقة حين يذهب إلى القول بأن ثمة خصائص أو سمات كامنة في عدد من الروايات صدرت حديثًا أو مؤخرًا تؤسس لكتابة"جديدة" أو "خصوصية سردية" أو "قطيعة روائية"، لأن النصف الآخر من الحقيقة المسكوت عنه هو أن ادّعاء الجدّة وادعاء المجايلة ادعاءان ينفي كل منهما الآخر، فهما متغيران لا يحكمهما

ثابت، ونحن نحتاج لثابت لنحتكم إليه كمعيار نقدي ليس في التقييم الجمالي للروايات فحسب، وإنما في تصنيف الروايات وفقًا لخصائص سردية تَسِمُ خطابَها السردي. وإذا لم يكن هناك ثابت نحتكم إليه أو نتواضع عليه، فليس بمقدورنا سوى أن نقنع بأحد أمرين أولهما هو الربط بين المتغيرين (المجايلة/ الجدة) فتكون النتيجة بديهية أو مجرد تحصيل حاصل ولا جديد فيها، وهي أن لكل جيل جديده مع وجود خروجات عن القاعدة هنا أو هناك، أما ثانيهما فهو أن نطرح أحد المتغيرين جانبًا، وأعني هنا مفهوم المجايلة، ليكون البحث عن المتغير الثاني وهو " الجدّة" في كل عمل روائي ندرسه مستندين إلي تصوّر "للرواية الجديدة" نتبناه لغرض هذه الدراسة. هذا التصوّر يقدمه الباحث شكري عزيز الماضي في كتابه "أنماط الرواية العربية الجديدة" على خلفية مقارنته بين مفاهيم ثلاثة يستدعي كل منها الآخر (الرواية التقليدية- الرواية الحديثة- الرواية الجديدة) (٢) باعتبارها ثلاثة أشكال تمثل تطور الرواية العربية دون الوقوع في فخاخ التحقيب الزمني، وأحاول هنا أن أستخلص أهم السمات المائزة بينها مصنفًا إياها:

الرواية التقليدية

-تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد
- وظيفتها متمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد
- ظهرت في مرحلةالنشأة والبدايات بصفة أساسية لكنها مازالت موجودة.
- من صفاتها النوعية أنها ذات أفكار جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي.
- هناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة وباسم الإيهام مرة.
- الاهتمام بالوقائع أكبر من الاهتمام بالشخصيات
- وسائل الربط بين الأحداث القضاء والقدر أو تدخلات السارد المباشرة.
- ينهض بمهمةالسرد راو عليهم بكل شيء
- الشخصيات تتكلم لغة الكاتب

الروايةالحديثة

- تصميم يجسد رؤية وثوقية للعالم.
- مهمتها تقديم تفسير فني للعالم يعكس الإحساس بالقدرة



على التفسير والتعليل لظواهر العالم، من خلال التغلغل في جوهر الظواهر وتصوير العلاقات من الداخل.
- ذات بناء متماسك ومترابط ومتدرج فنيا (بداية- ذروة- نهاية)
- يختفي الكاتب من أجل الموضوعية الفنية الإيهام بالواقعية بغرض إقناع القارئ.
- تهدف لأن يحل التناغم مكان الخلل، حتي لو كانت ذات رؤية عبثية تعكس تصور الخلل في العلاقات بين الإنسان ومحيطه.

الرواية الجديدة

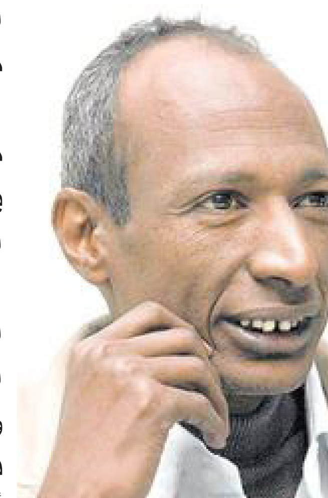
- تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.
- هي جديدة لأنها ضد التحديد والتصنيف بدليل كثرة المسميات التي تحاول الإمساك بها:
(رواية للارواية- الرواية التجريبية- رواية الحساسية الجديدة- الرواية الطليعية- الرواية الشيئية).
- الذات المبدعة تحس غموضاً يعتري حركة الواقع، كما تشعر أنها مهددة بالتلاشي.
- تسعي لتأسيس ذائقة جمالية جديدة أو وعي جمالي جديد
- تستند لجماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم لذلك تقوم بتفجير منطق الحبكة والتسلسل.
- من أجل تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية يتدخل الروائي الجديد بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل ويخاطب القارئ ويحاوره ، ويعلق ويشرح.
يتعمد الروائي الجديد الانحرافات السردية المتكررة

والانتقال من حدث لآخر ومن زمن لزمن، وإخفاء الزمن أو المكان أحيانا.

- موضوع الرواية لا يتصف بالتناغم أو الوحدة والشخصيات مجرد أطياف او حروف أو أصوات.

- هناك مستويات لغوية متعددة

ومن هنا يمكن القول إن أية محاولة لاستخلاص خصائص لما يسمى بالرواية الجديدة هو عمل تثبيتي لكائن متمرد يقاوم أي فعل تثبيتي. وبالتالي فإن عملنا هذا محكوم عليه بالفشل النسبي أو بالأحري النجاح المؤقت و المقتصر على نطاق الروايات الثلاث التي ندرسها (العمة أخت الرجال لأحمد أبو خنيجر(٣) - كيد النسا لخيري عبد الجواد(٤)- فانيليا للطاهر الشرقاوي(٥)، والتي ما هي إلا روايات تلقيناها على اعتبار أنها ذات أنصبة متباينة من مفهوم"الجدّة"، وهي في نفس الوقت تشترك بدرجات متفاوتة في أنها تندرج ضمن ما أسماه الباحث صلاح صالح في كتابه:"سرديات الرواية العربية المعاصرة" بـ" سرد الشؤون المحلية(٦)".



وسرد الشؤون المحلية هو السرد المعني برصد الخصوصيات الثقافية للبيئات التي تتصف بصفة المحلية من منظور قارئ الرواية، وهذا ما يفضي إلى القول بنسبية مفهوم المحلية، فكل بيئة هي بيئة محلية بمعنى من المعاني ولها سماتها الثقافية التي تميزها عن البيئات الأخرى. إن معيار التمايز الثقافي بين البيئات للقول بمحلية ما أو بخصوصية ما يستدعي في المقابل مفهوم التجانس الثقافي أو المشترك الثقافي للقول بالانتقال من حيز المحلية أو الخصوصية إلى حيز الدولة/ القومية. لكن ما نعتبره وطنيا وقوميا منطويا علي خصوصيات ثقافية متباينة هو نفسه يكون محليا من منظور قارئ لا ينتمي لنفس القومية. ويبدو أن غايات اللجوء لسرد الشؤون المحلية متباينة، فهناك من يعتبر ذلك مسلكًا يسيرًا للوصول للاعتراف الخارجي/ الترجمة نتيجة أنه سرد قادر على إشباع الفضول المعرفي لدى الآخر /المترجِم عن سمات هذه البيئة المحلية أو تلك ثقافيا. كما أن هناك من يراه مسلكًا لتحقيق شكل عربي للرواية متميز عن الشكل الغربي لها والخروج بالتالي من دائرة "التبعية الإبداعية". وهناك من يعتبر ذلك رهانًا للكشف عن عالمية الشئون المحلية من خلال تجسيد الإنساني (العام) عبر المحلي (الخاص) لتبرز التقاطعات الكبري بينهما باعتبارها أدلة للباحثين عن المشترك الثقافي الإنساني.

ولم يزعم أحدٌ من كتّاب الرواية الجديدة -فيما أعلم- أنه يسلك هذا المسلك أو غيره من أجل تقديم شكل عربي للرواية خروجًا من نفق التبعية الإبداعية، لكن مثل هذا القول قد نقرأه كثيرًا لدي كثيرين من كتّاب الرواية الحديثة، لكن في نفس الوقت هناك اتهامٌ موجّه لكتّاب الرواية الجديدة خاصة في العقد الماضي باستهداف الترجمة عند الشروع في كتابة رواية الشؤون المحلية.

وبغض الطرف عن الغايات المعلنة أو المضمرة وراء كتابة سرد الشؤون الملحية، نجد أن طرق معالجة تلك الشؤون المحلية سرديا هو الأولى بالاهتمام النقدي هنا. تختلف طرق معالجة الرواية للخصوصيات الثقافية أو البيئات المحلية تبعًا لموقف الراوي من تلك البيئة من حيث تعاطفه معها أو نفوره منها، ومن حيث كونه أحد أبنائها أو كونه غريبًا عنها يكتفي برصد المظاهر البصرية السطحية. ويصعب أن نوزع هذه المواقف على أشكال الرواية (تقليدية/ حديثة/ جديدة) فنزعم أن الرواية التقليدية تميل للتعاطف، أو أن الرواية الحديثة أو الجديدة تميل إلي العداء مع البيئة المحلية. ولذلك ليس مستحيلاً- نظريا على الأقل- تصور أن تتلاقى رواية تقليدية مع رواية حديثة مع رواية جديدة في واحدة من طرق التناول للبيئة المحلية التالية:

١- التناول الداخلي المتعاطف: (موسم الهجرة للشمال/ مدن الملح).

٢ - التناول الخارجي المتعاطف:(فساد الأمكنة).

٣ - التناول الداخلي غير المتعاطف:(الحرب في بر مصر).

٤ ـ التناول الخارجي غير المتعاطف:(يوميات نائب في الأرياف)(٧)

إن هناك أفضلية محفوظة مسبقًا لروايات السرد المحلي التي ينهض بمهمة السرد فيها راوٍ من أبناء البيئة المحلية (داخلي) على تلك الروايات التي ينهض بالسرد فيها راوٍ غريب. وذلك لما للراوي "الداخلي" من قدرة على رصد الجوهر وعدم الوقوف عند المظاهر البصرية أو الخصائص السطحية للبيئة. كما تتمايز روايات الشؤون المحلية فيما بينها أيضًا ليس بالحشد الكمي لمظاهر الخصوصية الثقافية، وإنما بالانتقاء الكيفي للمادة التي تتفرد بها البيئة حتي لو كان لهذا الشيء النادر والمتفرد هو" الغسيل الوسخ" الذي ينشره الراوى أمام القارئ. ومن وجهة نظري يصعب علي الرواية التقليدية أن تنشر الغسيل الوسخ للبيئة المحلية لأنها تسعي بشكل عام للحفاظ على الوعي السائد واستمرار العالم على ما هو عليه. لكنها قد تفعل ذلك من باب الإحساس بالدونية تجاه الآخر، وهو ما تشترك فيه الرواية الحديثة أحيانًا، لكن الرواية الحديثة قد تلجأ لهذا الفعل أيضًا لتحقيق هدفها التقدمي من باب أن نقد الذات ضرورة للتقدم. أما الروائي الجديد فإنه يفعل نفس الفعل بغرض التعرية والفضح وتفكيك الصورة الإيجابية المختزنة عن تلك البيئة المحلية، دون أن يتورط في إعادة بناء جديدة لهذا العالم لأغراض أيديولوجية أو سياسية لأنه يشعر بفعله الفضائحي أنه ينتقم من عالم يشعر فيه بالتلاشي، فيما يشبه عملية تفجير للذات، بعد إدراكها يائسةً أن العالم لن يتغير من حولها ما لم تفجّر نفسها فيه، لأنها ذات عاجزة عن الحلم بالتغيير وهي في مأمن من التلاشي.

ومن هنا، يمكن القول إن ما تتمايز فيه روايات السرد المحلي يكمن بالأساس في عملية انتقاء المادة المتفردة والنادرة التي تحقق الدهشة للقارئ في مناطق متفرقة من العالم. وبنفس الدرجة تتمايز الروايات في طريقة صياغة تلك المادة. ومن هنا فإن رواية السرد المحلي تفشل جماليا وتنجح أنثربولوجيا حين تتحول لمتحف تتجمع فيه الآثار الأصلية والمقلّدة من كل صوب وحدب.

«العمة أخت الرجال» لأحمد أبو خنيجرة ..

رواية تستحي أن تتمرد

"قلت بفراغ صبر: وأنت الآن مهيأ للمّ العائلة !! قال: من حقك أن تسخر يا مثقف. (ص١٠٩) .

"كثيرًا ما كان يتهمني محمد بالخوف، قال :الكتابة تحتاج إلي شجاعة كما الحياة تمامًا ..ويبدو أنك أوقفت حياتك للفرجة دون الخوض في معركتها (.....) فأطلق ضحكة وهو يقول: ينقصك الخيال يا ابن العم. (ص١١٣)



"خبِّرني ماذا فعلت الحكومات المتعاقبة .. لم يكن الجنوب في حساباتها أبدًا، يبدو في نظرها كتلة يمكن إهمالها وتجاهلها .. فقط الانتباه لنهب خيراته وتشريد ناسه عبر طول البلاد وعرضها. (ص١٣٠)

هذه المقتطفات تثير سؤال العلاقة بين الراوي وعالمه الروائي، ليس فقط من زاوية طبيعة هذا الراوي بوصفه تقنية سردية، وإنما أيضًا بوصفه ذاتًا تربطها بهذا العالم الروائي علاقة معقدة تتراوح بين الانتماء والاغتراب عنه.

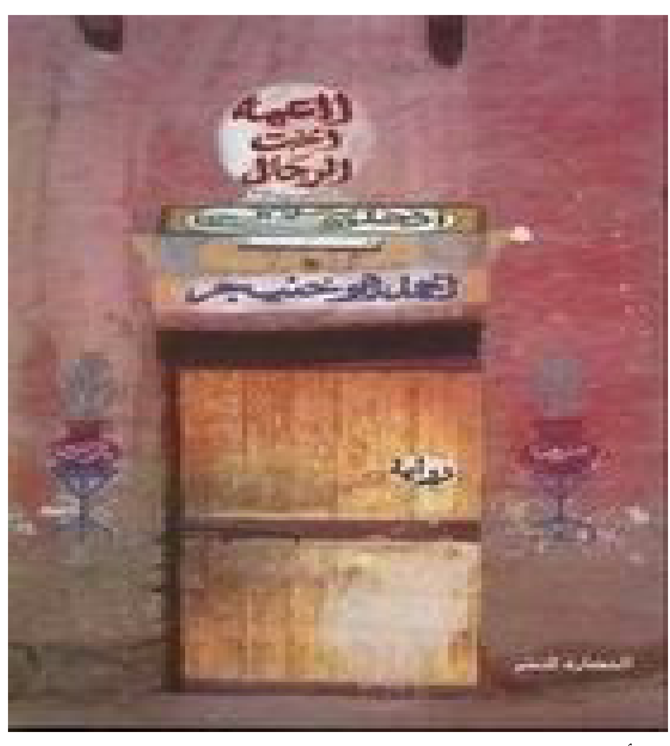
اختار أحمد أبو خنيجر الراوي بمواصفات معينة تلائم العالم الروائي الذي يدخله، فهو راوٍ مشارك في الأحداث، فهو ابن أحد الرجالِ الستة الذين تشتتوا في البلاد، لينطبق عليهم - اسمًا وفعلاً- عائلة الرحال تاجر العبيد، و الراوي بهذه الصفة يكتب تاريخ عائلته. وعلى الرغم من هذه الصلة الوثيقة بين الراوي وعالمه الروائي (الذي هو عائلته)، فإن المقتطفات السابقة من الرواية توضح لنا أننا أمام رؤيتين مختلفتين ليس تجاه العالم الروائي فحسب، وإنما للعالم بشكل عام.

فالشتات هي الكلمة التي تتبني عليها الرواية بوصفها تأريخًا فنيا لعائلة الرّحال، وتفسير الشتات في الرواية يروى على ألسنة العديد من الشخصيات مرةً كعقاب أخلاقي على تجارة العبيد التي كان يمارسها الجد الأكبر

مشتتًا بذلك العبيد عن أهاليهم، ومرةً كقدر محتوم من الله على هذه العائلة دون أن يكون في ذلك عقابًا أخلاقيا. وكلا التفسيرين ينتميان لرؤية قدرية، تعتمد على الإيمان بالله في تفسيرها لكل ما يحيط بها من ظواهر، وما يلم بها من أحداث. وفي مقابل هذه الرؤية القدرية نجد الرؤية العقلانية لدي الراوي الذي يوظف معرفته وثقافته ليدحض الركن الأساسي في الثقافة القدرية وهو الاعتقاد بأن تجارة العبيد حرام، و يعاقب الله من يقترفها بشتات ذريته، حيث يقول الراوي ردًا علي ابن عمّه محمد الإسكندراني:"قلت بنوع من الاعتراض : في البداية حين بدأ الرجل الرحال الكبير تجارته، والتي لم يكن العبيد جزءًا منها، لم يكن هناك حس من التجريم أو التحريم لهذه التجارة، بل علي العكس كان هناك غطاء ديني كامل مشمول بدعم سلطوي يؤمِّن هذه التجارة، ويكفل لها ازدهارها، هل يمكن للأحفاد تحمُّل أوزار لم يقترفوها.. لنكن أكثر صراحة: لم تكن أوزارا عند الرعيل الأول.(ص١٢٩)

إن الراوي يرفض التفسير الأخلاقي لشتات العائلة، ليتبنى التفسير الاجتماعي والسياسي لشتات الجنوب بأكمله والمتمثل في إهمال الحكومات للصعيد على مر سنوات وعقود.

إن الزمن الثقافي لكلتا الرؤيتين مختلف بطبيعة الحال، وبالتالي من الصعب أن نتوقع من محمد الاسكندراني أن يمتثل لتلك الرؤية، خاصة أن صاحب تلك الرؤية العقلانية الشجاعة في إدانة الحكومات المتعاقبة هي شخصية موصومة بالخوف والفرجة على الحياة دون المشاركة فيها من قبل محمد الاسكندراني وكل من ينتمي لنفس الرؤية القدرية. والمفارقة أن صاحب الرؤية القدرية (محمد) هو القادر على مواجهة الشتات بزواجه من زينب مما يعني استمرار العائلة، وكانت وسيلته لخوض تلك المغامرة التي لا يجرؤ الراوي عليها، هي الحلم الذي رآه وأعاده من الشتات ليلمّ شمل العائلة، ذلك الحلم الذي لم يستطع سعيد ابن العمة أن يحققه من قبل. إن الحلم ضرب من الخيال، وقد استعان محمد بالخيال لمواجهة الواقع/ الشتات، فكان من الطبيعي أن يدين محمد ذلك الراوي / المثقف بنقص الخيال، وهو اتهام قاتل.



يأتي الراوي من زمن ثقافي مختلف، وهذا الاختلاف يحدد لنا ما الذي يلفت نظره فيراه جديرًا بالرواية، والأهم الكيفية التي يرويه بها.

هذه رواية تقليدية من حيث البناء، تبتدئ بمقدمة طويلة تمتد لتشمل الفصل الأول كله (كتاب العمّة)، يسير الزمن السردي فيه بطيئًا رتيبًا، وينحصر المكان في بيت الرّحال القديم حيث العمة، وذكرياتها مع العائلة، أما الراوي فلا حضور له في القص. فنحن في الفصل الأول أمام راوٍ عليم يسكن بيت الرحال وذاكرة العمّة في نفس الوقت. فهوَ راوي حكايات لا راوي أحداث بالدرجة الأولى. وعلى الرغم من مشاركته في الأحداث بدءًا من الفصل الثاني (كتاب الرجال) إلا أن هناك بعض المواقف التي سردها لنا دون وجه حق، فكونه راويا مشاركا في الأحداث لا يتيح له التواجد داخل غرفة نوم العمة بعد موتها وهي تحاور امتدادها الإنساني الحي(زينب) وقد تعرى جسدها، في هذه اللحظة الخاصة التي أتت فيها روح العمة فاطمة محملة برسالة من العالم الآخر حيث الجدة فاطمة لتنصح زينب "الفارسة تعرف متى ترخي اللجام"، لترخي زينب اللجام أمام محمد الإسكندراني. في هذا السياق السردي لا

يحق للراوي التواجد بأي صفة، فضلاً عن أن ينقل حديث المتوفاة (فاطمة) إلى الحالمة المستيقظة(زينب):
" كانت تحاول التيقن من كونها مستيقظة، بيدها الخالية قرصت صدرها، تأوهت، والعمة أوقفت ضحكتها وأعقبتها بسعلة قبل أن تقول: الأيام بتروح يا بتي....قالت في نفسها: أنا صاحية». (ص١٢٠)
ولم ينج من أحبولة الراوي المتحدث باسم الجميع عمه عثمان العجبان نفسه، وذلك حين استوجب السياق السردي دخوله في لحظة حيرة تناسبها تقنية المونولج أو الخطاب غير المباشر الحر (٨) حيث يعمد الكاتب أن يتداخل صوت الراوي بصوت الشخصية فلا نتبين لأيهما يكون الكلام بالضبط، ومع هذ لا يتحقق ذلك التداخل لتحقيق هذا الإيهام:
"وهاجمه سؤال: هل ستمتد يده على ابن عمه، إن فازت فاطمة؟ .... لا يدري على أي نحو يتصرف، ما الذي دفع مصطفي لهذا الفعل؟..إلخ (ص١٤٣) .
والسؤال ما هي الحكايات أو العادات والتقاليد التي رواها أو الموتيفات التي وصفها لنا هذا الراوي العليم ؟ وهل تحققت خصوصية روائية ما لهذه الرواية؟
"تذكر أن خرّاط البنات كان يغامر كي يزورها ليلا، ليجعل جسدها يستدير، كما تقول جدتها حين تأخذها في حضنها: بالليل عندما تنامين، يأتي خرّاط البنات، متلصصًا يرقب إخوتك الرجال، ولما تأخذهم الغفلة، يدخل إليك، تكونين نائمة، يعمل يديه في جسدك. (ص١١)
هذا التفسير الذي تقدمه المخيلة الشعبية للبنات في سن المراهقة للتحولات الفسيولوجية التي تحدث لأجسادهن لا يقتصر علي جنوب مصر، وإنما هو تفسير شائع في أنحاء مختلفة من البلاد العربية، لكنه خاص بفئة اجتماعية معينة لا يمكّنها مستواها التعليمي من التثقيف الجنسي لبناتهن.
إن وجود الحكاية خارج الرواية له غاية التوظيف الحياتي لذاك التفسير الشعبي بين الأم والابنة، مع الوضع في الاعتبار ما يتعرض له المأثور الشعبي بشكل عام من انحسار. لكن وجود الحكاية في الرواية يجب أن يكون له وظيفة روائية حيث تأتي الحكاية في إطار تذكر العمة فاطمة لعلاقتها بالجدة فاطمة التي سميت على اسمها، فقد كانت أقرب إليها من أمها حتي تحكي لها تحولاتها الفسيولوجية علي هذا النحو. والملحوظ أن كل الذاكرة يتم سردها بطريقة الاستعادة من الماضي لكن دون حضور معقول لصوت العمة صاحبة الذاكرة نفسها!
إن ذاكرة العمة كانت بالنسبة للروائي مصدرًا لم يقدّر قيمته فنيا، على الرغم من حاجة السرد لها سواء لإضفاء حيوية وطابع إنساني على المروي أو لإقناع القارئ ببعض الأحداث التي لا يقف وراءها المنطق السائد اليوم بين جمهور القراء، وإنما يقف وراءها معتقد شعبي لا يحتاج القارئ لتفسير وتبرير وإقناع بصدقه خاصة إذا كان من بيئة ثقافية مغايرة بقدر ما يحتاج لأن يصله الإحساس بمدي إيمان تلك الشخوص بذلك المعتقد ومدي تأثيره على حياتهم. ومن هذه المعتقدات الشعبية الإيمان الشديد بالحسد، فهذا المعتقد هو أساس الشتات الذي تقوم عليه الرواية، فالجد الرّحال كان يعتقد في حسد أهل القرية له بشكل قد يراه القارئ مَرضيا ما لم يصله إحساس صاحب المعتقد بغير ذلك، وذلك حتى يمكنه أن يتقبل ما ترتب على ذلك المعتقد من انعزال عن القرية خلافًا لطبيعة البشر في تشكيل التجمعات السكانية سواءٍ كانت قروية أو مدينية.
إن الذاكرة قد تختزن موروثًا ثقافيا جديرًا بالحكي، لكن هذا الموروث الثقافي إنما هو في الحقيقة عبارة عن علاقات إنسانية كانت قائمة بين حاملي هذا الموروث في ذاكرتهم الفردية والجمعية. وإذا كان هذا الموروث هو المقوم الأساس للخصوصية الثقافية للمكان الذي اختاره الروائي ليكون عالمه الروائي فإن استعادة أصوات حاملي الموروث ليكونوا هم رواته هو جزء هام من عمله السردي افتقده الفصل الأول.
ومن ناحية ثانية، إذا كان المعتقد الشعبي حول الحسد يفسّر حدثًا هامًا في الرواية وهو انعزال الجد الأكبر الرحال عن القرية، فإن المعتقد الشعبي يلعب دورًا هامًا في الاعتراف بتميز وتفوق "عيد" في رسم الجداريات الخاصة بالحج، التي هي نفسها أيقونات تختزن ثقافة الجماعة الشعبية. إن الاعتراف بـ"عيد" هنا ليس كرسّام فحسب، وإنما كفنان قادر على تمثيل روح الجماعة الشعبية بأفراحها وأتراحها من خلال أيقونات تضرب بجذورها في تاريخ الجماعة.




ومن هنا كان المعتقد الشعبي في شخصية سيدنا الخضر عليه السلام وظهوره كداعم للأبطال الشعبيين، مفسِّرًا ليس لموهبة "عيد" المفاجئة في رسم الجداريات فحسب، وإنما مفسِّرًا للعلاقة الخاصة بين الرسوم والرسّام والحالة النفسية للعمّة /المرسوم.

" أين يكمن الخطأ؟ تساءل (عيد) مُحدِّثًا نفسه: في حالات مشابهة تغلبني هواجسي، لكني الآن فقط أعيد رسم الصورة القديمة. مدّ يده مشيرًا إليها، لكن ما الذي حدث، أهي الصورة التي تتحكم في إظهار ذاتها كيف تشاء، أم هي معايشتي لها ولحزنها الذي بات مُسيطرًا عليها؟ رغم قوتها التي تحاول أن تدعيها لتداري بها ضعفها وحاجتها للحماية والتعاطف!! (ص٨٧).

إن الوصول لهذه الحالة من التوحد الإنساني بين الفنان ولوحاته سواء كانت أيقونات على الجدران أو شخوصًا يعاشرهم، قد مهدت له الرواية باستدعاء تراث الجماعة دون حواجز تاريخية بين تلك الموروثات؛ فمن الخضر ومباركته لعيد إلى استدعاء فعل "دثريني دثريني" المحفور في الذاكرة الجمعية بوصفه علامة لغوية تستدعي كل الحالة النفسية التي عايشها الرسول (ص) بعد تلقي الوحي وعايشتها معه السيدة خديجة.

"فبعد الذي حدث بينه وبين الرجل الطيب عند ضفة النهر جرى عائدًا، مرتعدًا، إلي أمه التي دثرته، ومن خلال ارتجافه علمت بما جري له، قالت له : إنه سيدنا الخضر(ص٢٧).

ثم انتقال هذه العلاقة الخاصة للراوي نفسه في نهاية الرواية، حيث تتحول الرسوم لما يشبه اللوح المحفوظ الذي يستقي منه ما سيلي من أحداث.

" وللمرة الثانية داهمني إحساس بأن ما أراه الآن سبق وشاهدته بين الرسوم، رفعت عيني للحائط المواجه لي، كان شاب حائر يتحرك بين قافلة، يريد الوصول لسيدها الذي على جمله في المقدمة، (....) ضحك عيد ..قال : عقبالك وعقبي له. وأشار إلى محمد الذي كان في هذه اللحظة يجلس بجوار عمه وقد وضع يده على كتفه..صعقتني المفاجأة، ...جلست مبهورًا، وعيني جرت للرسوم، وكان شاب قد توقف بجوار فتاة، لم تكن موجودة قبلاً، وكانت يده ممدودة لراكب الجمل: سيد القافلة." (ص١٤٢)

هل يمكن أن نعتبر أن ذلك بمثابة تحول في رؤية الراوي للعالم؟! يبدو أن ثمة ما يشير لاكتشاف الراوي بأن في عالم الجماعة الشعبية أشياء لا تخضع للمنطق والعقل كما كان يجادل في الفصل الأول، فإذا كان "لم الشمل" مكتوبًا في جداريات الفنان/ اللوح المحفوظ للعالم الروائي، وقد قرأه، على هذا النحو، الراوي نفسه، فإن من قرأ "لمّ الشمل" بوصفه قدرًا مقدورًا، ليس أمامه سوى أن يعيد النظر في قراءته لـ"الشتات"!!

وهنا يمكن القول إن تحول موقف الراوي من راوٍ داخلي غير متعاطف إلى راوٍ داخلي متعاطف لدرجة الانبهار بما يكتشفه من أسرار بيئتّه المحلية وما فيها من شخوص، هو تحول وإن كان يتم على استحياء وعجل في نهاية الرواية إلا أنه يمكن أن نعتبره علامة الجدّة في هذه الرواية حيث يتزعزع اليقين والرؤية الوثوقية للعالم والتي كانت مهيمنة على رؤية الراوي وعلاقته ببيئته المحلية طوال الرواية كما تجري العادة في غالب الروايات الحديثة.

إن الشتات كلمة تحمل شحنة عاطفية سلبية، لكن إذا حاولنا تجريدها من تلك الشحنة العاطفية، لا يتبقى منها سوى أنها تشير للابتعاد عن "مركز"، وتأسيس "مراكز"جديدة، أي أنه نوع من الانتشار والتوسع للعائلة، ضريبته ضعف هيمنة المركز الأول على الأطراف/ المراكز الجديدة.

إن الاعتقاد في أن الشتات قدرٌ، بذنب أو بدون ذنب، يعني أنه أخذ قوة "المعتقد الشعبي"، وبالتالي يستلزم أن تنتج الجماعة الشعبية حيلا حياتية أو طقوسا وشعائر قادرة على مواجهة ذلك المعتقد لتحافظ على استمرارها وتواصلها. وهو ما رصدته الرواية من تناسخ الأسماء فنجد عيد الجد ثم عيد الأب ثم عيد الحفيد، مع استمرار الموهبة، ونجد الجدة فاطمة والعمة فاطمة مع استمرار قوة الشخصية الفارسية وقوة الحنان وحكمة المرأة التي تعرف متى ترخي اللجام . وتسمية زينب / امتداد فاطمة باسمها احتاج من عثمان لتأكيد أن الأم /ابنة عمه الصحراوية هي التي أسمتها. ووراثة الاسم كمقاومة لموت الأحباب أو فراقهم لنا خصيصة ثقافية تستهدف استحضار كل ما هو بعيد عن المركز ليحضر معنا هنا والآن. وقد تصل المسألة إلى ما يسمى بعبادة الأسلاف، ولا يتم التخلي عن تلك

العادات إلا إذا مسّ الأبناء والأحفاد سوء المصير الذي لحق بالأسلاف، أو خيف منه عليهم وهو ما دفع العمة فاطمة للكف عن تلك العادة مع أبنائها بعد فراق أبنائها الذين أسمتهم على أسماء أخوالهم.

ويبدو أن الرواية قد بالغت في تناسخ الأسماء والمصائر حتى الغموض، وهو ما شعرت به تجاه شخصية "الغريب" . "الغريب" يظهر في الفصل الثاني "كتاب الرجال" ويضفي حيوية عالية على السرد لقدرته على الاستهزاء بعائلة الرحال في حلقة التحطيب، ويبدو أن من ورائه سرًا غامضًا، وهذا السر لا يبين إلا عندما يكشف الراوي علاقة العم عثمان بهذا الغريب العائد للانتقام منه. لقد ضخ العم عثمان دماء جديدة في شرايين الرواية حين أقسم بأن يصفع من ينهزم أمام أخته فاطمة في سباقات الخيل، إغلاقًا منه لباب "السداح مداح" في المنافسة، وذلك لأن الرواية لا يمكنها أن تسرد مسابقات معروفة نتائجها سلفًا بذكرها أن الفائز بالعمة فاطمة هو ابن عمها مصطفي الذي تزوجها وأنجب منها، و بالتالي كل من سيتسابق معها هو من المنهزمين، وبالتالي لا جديد في السرد، وذلك خلافًا للسرد في السير الشعبية، فعلى الرغم من معرفة الجمهور بانتصار البطل أبي زيد في هذه المعركة أو تلك إلا أن الشغف بالسرد له أسبابه الأخرى، ولهذا فإن قسَم العم عثمان جعل الشغف بالسرد في هذه المسابقات يتعلق بموقف العم عثمان من المنهزم، هل سيستطيع صفعه على وجهه أم لا؟ وماذا سيكون رد فعله؟

يعود الغريب لينتقم لكرامته من العم عثمان الذي صفعه أمام الناس، لكن هذهالمرة في حلقة التحطيب وبشروطه : إما أن ينازله في حلقة التحطيب، أو يرد له الصفعة، أو يزوجه من زينب ابنته.

والسؤال: أي غريب هذا الذي كان صالحًا للتقدم للزواج من العمة فاطمة، ومازال صالحًا للتقدم للزواج من زينب الحفيدة، بل وأن يعود ليهزأ من كل من يبارزه، بل ويوصف بأنه "ربابة مدارس"؟ إن عدم معرفتنا بعمر الغريب، مع وجود شخصية واحدة تحمل اسم الغريب يجعلنا نعتقد في أحد أمرين: إما أن الرواية تمارس نوعًا من أسطرة الشخصيات برفعها فوق الزمان فلا تجري عليها تغيرات الزمن، وإما أن هناك نوعًا من تناسخ الأسماء الذي تمتد الشخصية عبره في الزمن لتؤدي نفس الدور، فيكون الدور هنا أكثر أهمية من الاسم. وفي كل هذه الأحوال هي شخصية لا تعدو أن تكون طيفًا يمكن استبداله بـ"س" أو "ص". وكأنها شخصية تنتمي لعالم الرواية الجديدة في ضيافة رواية حديثة.

إن أسطرة العادي والمألوف سمة من سمات هذه الرواية(العمة أخت الرجال) محاكاةً للسرد الشعبي واليومي، فالرسوم تتحول للوح محفوظ يقرأه عيد والراوي، والنخلة تتحول لكيان مقدس، لا تقربه إلا العائلة، أو كجبل مقدس لا يصعده إلا أبناء الجد الأكبر، حتى عيد الرسام حفيد عيد الجد مستلم الموهبة من سيدنا الخضر، ممنوع من صعودها، والطيور أرواح تربطها علاقة وثيقة بروح العمّة حتى أنها تموت بموت العمة(الدجاج/ القطة)، وتنكسر عيون النعجة والخروف، وانكسار العين مذلة، لكنهما يؤديان مهمتهما القديمة التي كلفتهما بها العمة وهي تسوية الحشائش حول النخلة، بل إن الريح تُسير خصيصا لا لتلقّح النخلة كبقية النخيل، وإنما لتهزها فتسقط بلحها على الحشائش، والأهم أنها نخلة تأبي أن ينبت بجوارها أي نخيل آخر، وكأنها، في موازاة رمزية مع عائلة الرحال واجتنابهم الناس/ الآخرين، سلف بلا خلف!! هل يمكن أن نقول إن الآخرين بالنسبة لعائلة الرحال لم يكونوا إلا العبيد أو الغريب، وأن وسيلة التعامل معهم كانت القوة وبالتالي الانتصار في مسابقات الخيل أو التحطيب، مما جعل منها عائلة منغلقة على نفسها ومعرضة للانقراض، وأن محمد الإسكندراني بعرضه للزواج من زينب دون تحطيب كما فعل عثمان مع عمه عبد الله البشاري عند زواجه من ابنته(فاطمة أيضًا)، ودون سباق خيل (كما تزوج مصطفي من العمة فاطمة) تكون الدنيا قد بدأت تتغير بالفعل، وإن كان ما زال الوقت طويلاً حتى يتحول الغريب إلى شريك في الحياة.

إن ميراث هذه العائلة القسوة، على حد تعبير العم عثمان الذي رفض أن يحضر جنازة أبيه، ردًا على طرده من البيت. وعلى الرغم من إجلال الموت في الثقافة الشعبية بشكل لا يجوز معه إلا الخشوع أمامه وليس التشفي أو الانتقام، فإن شخصية عثمان المتمردة هنا مؤهلة فنيا للانحراف عن الثقافة الجمعية / الذاكرة القديمة وتأسيس

ذاكرة جديدة يتجاور فيها المدنس/ الفردي مع البطولي/ الجمعي، فالبطل عثمان هنا يدخل في عملية أسطرة مستمدة من الحكايات الشعبية والأساطير حيث يجب عليه مثلما كان يجب علي كل الأبطال الشعبيين أن يفعلوا من تخطٍ لكل العقبات لينالوا الاعتراف بكونهم أبطالاً، وبالتالي مؤهلين للزواج من الأميرة، فعليه الذهاب لخور السلم ليقطع شجرة "خور السلم" وليس معه سلاح سوي البلطة، ومن غرائب الخور أن فرع الشجرة يتحول الى حية، ثم يقتلها عثمان فتنزف دمًا، والدماء تجري خلفه حتى تكاد أن تغرقه، ومع شروق الشمس تتحول الغابة إلى جبال.

إن هذا الخيال الخصب يشد الرواية شدًا إلى موروث ثقافي حكائي أنتجته الجماعة الشعبية، وبهذا تبتعد الرواية عن تاريخ طويل من الكتابة الروائية العربية التي جرت العادة فيها على أن يكون سرد البيئة المحلية سردًا واقعيا، لكن في الوقت نفسه يجب القول إن رواية "العمة أخت الرجال" لا تعيد إنتاج مفردات عالم الحكي الشعبي علي حساب كونها رواية تكتب هنا والآن، فالبطل العم عثمان علي ما شهده من عملية أسطرة فهو لم يكن يؤمن بهذا العالم الخرافي إلا باعتباره عالم الحكايات الخرافية فقط، وهذا خلافًا لاعتقادات الأبطال في الحكايات الشعبية. كما أن مكافأة البطل بالزنا وتحقيق شهوته الفردانية مع نعيمة وتجاور ذلك مع موروثه العائلي المحافظ ومع تحقيقه للبطولة بعد ذلك هو نوع من تجاور المتناقضات الذي تبرزه الرواية في الشخصية دون إدانة أخلاقية.

إن تلك السمات ليست بسبب مفردات البيئة المحلية الجنوبية أو خصوصيتها فحسب، وإنما هي نتيجة تفاعل الرواية مع تراث سردي طويل رفضًا وقبولاً، تسعى من خلال هذا التفاعل أن تحقق لنفسها خصوصية روائية، لكن يبدو أن هذه الرواية كانت تتمرد أو تقترب من "الرواية الجديدة" على استحياء، فهي تضع قدمًا حينًا في البناء التقليدي للرواية حيث يستنسخ الراوي العليم الشخصيات والحكايات بلغة الكاتب غير المتعاطف مع البيئة حتى قرب النهاية، وحينًا تسكن في الحيز الروائي للرواية الحديثة بامتلاك الراوي القدرة على تفسير العالم علي أساس أيديولجي أو سياسي، وهو ما يجعلنا نرى أنها رواية تستحي أن تتمرد، فهي أشبه بذاكرة قديمة يستنسخ الراوي منها الشخصيات والحكايات.

«كيد النسا» لخيري عبد الجواد ..

محاكاة السرد الشفاهي تمرُّدٌ على قواعد كتابة الرواية الحديثة

في هذه الرواية علاقة مركبة بين الكاتب / الراوي والبيئة العشوائية (بولاق الدكرور)، حيث تسقط المسافة بين "جمال" الملقب بـ" الكاتب خيري عبد الجواد" والراوي لسيرة هذا المكان وناسه، وبالتالي لا مجال للإيهام بالواقع عن طريق خلق عالم روائي مطابق في جغرافيته وشخوصه وعلاقاته للواقع، وما يستلزمه ذلك من حيل فنية، وذلك لأن الكاتب / الإنسان يعوّل علي أن الكلام المروي يكتسب مصداقيته من كونه كلامًا علي مسؤوليته الشخصية ككاتب لأنه واحد من أبناء تلك المنطقة يروي ما سمعه وما رآه، وهو لا يكتب نتفًا من سيرته الذاتية في مرحلة حرجة من حياته فحسب، إنما يكتب سيرة شخصيات كانوا بمثابة أركان بيئته المحلية التي اختزنتها ذاكرته وهو طفل حتى أصبح الكاتب والباحث في الدراسات الشعبية خيري عبد الجواد.

لا يتحايل خيري لإيهام قارئه بأن ما يرويه واقع، وإنما يتحايل ليحاور القارئ الذي يشاركه نفس الخصوصية الثقافية بهدف أن يفيقه من سطوة الخرافات المتوارثة التي تسكن عقله ووجدانه، ويدرك الباحث خيري عبد الجواد أن أقصر الطرق لإقناع الجماعة الشعبية بشيء أن تفعل ما يفعلون وتؤمن بما يؤمنون به حتى يعتبروك واحدًا منهم ليستمعوا لك بعد ذلك فيما تريد تغييره جزئيا، ومن هنا كانت منهجية خيري في الحكي هي منهجية أقرب للتمرد على الحكي الكتابي الذي جرت عليه عادة كثير من الروايات الحديثة، ومحاكاة الحكي الشفاهي وطرائقه الذي جعل "كيد النسا" أقرب للرواية الجديدة، حيث تعتمد علي الخروجات المتعمدة من السرد وتوجيه الكلام للقارئ والاستطرادات وإخبار القارئ صراحة بالبرنامج السردي العفوي للراوي حين ينتقل من حكاية لحكاية أو حين يحتاج للعودة لحكاية لم تكتمل، أو حين يؤجل حكاية لأنه لم يأت الوقت المناسب لحكايتها.



"وقع في حب "صفاء" ابنة الناس الذين كان يبيض شقتهم في شبرا من أول عينه ما وقعت عليها وحكايتهما طويلة ومعروفة ـ ليس هذا أوانها. (ص ٢٢)
وكذلك:
"هذا ما ستعرفونه إذا ما تبعتموني في الصفحات التالية ـ فكونوا معي (ص٨١).
وكل ذلك محاكاة متعمدة لطرق الحكي الشفاهي الشعبي، لكن الراوي هنا هو خيري عبد الجواد الكاتب والمشارك في الأحداث.
"هنا أبدأ الحكاية وأنا على يقين مما حدث في تلك الفترة، فقد كنت طرفًا فيها، ذلك لأن العائلة التي أقامت عندها بديعة عائلتي. (ص١٤)
يؤسس خيري عبد الجواد لثقة القارئ فيه كراوٍ يسرد ما يعدُّ من الحكي السري المضنون به على غير أهلِه، وأهل هذا الحكي الذين يروي لهم ليسوا أقل من أصدقاء أو قراء سيرة ذاتية لا قراء رواية.
"أصبحت أنا ابن السادسة أرى بديعة أمامي في كل لحظة، بل أنني كنت أصحو من نومي في بعض الأحيان لأجدها نائمة بجواري على سريري بملابسها الداخلية... صرخت وقامت منتورة تتلفت حولها في ذعر، وبعد لحظة تنبهت إلى أن الفاعل لم يكن سواي فنظرت إلى وتبسمت. (ص١٤-١٥)
حضور"خيري" الكاتب والراوي في هذه الرواية ليس مجانيا أو من باب إشهار نفسه، كما أنه لا يكتب على غلاف كتابه "سيرة ذاتية" وإنما كتب رواية، لكنه يعرف أن الحكي عن الذات يذيب المسافات بين الكاتب والقارئ، لاسيما إذا كان يمس الجانب الإنساني، لأن الإنسان واحد في مكان، وحيثما تجد خصوصيتك وتطلعني عليها فإنك تساعدني على أن أجد خصوصيتي إما بطريق المشابهة أو بطريق المخالفة. وهنا نجده يؤرخ لإصدار المجموعة القصصية الأولى لخيري عبد الجواد ككاتب بأحداث في الرواية وكأنه ينتمي وشخوصه لتقويم مختلف عن التقويم المألوف في غير تلك البيئة المحلية (بولاق الدكرور).
"عشرون عاما مرت على موت نور، وأنا كبرت وبدأت أكتب قصصا قصيرة نشرت معظمها في الصحف والمجلات، حتى تشكلت مجموعتي الأولى، وظللت أنا وأستاذي الكاتب الكبير إدوار الخراط في حيرة من اختيار الاسم، (.....)، لكني اخترت أحد عناوين القصص وأضفت إليه كلمة حكايات ليصبح عنوان المجموعة هكذا : حكايات الديب رماح" .(ص١٠٣)
وإذا كان موت نور قد أصبح أقرب لنقطة بدء التقويم على غرار ميلاد المسيح أو هجرة النبي محمد، فإن خيري يقيم في نفس الوقت تاريخًا موازيا للتاريخ الوطني والقومي يستند لأحداث روايته. فحرب أكتوبر توازيها في تقويم "كيد النسا" حرب السحرة، وكارثة الخامس من يونيه توازيها وفاة الأخ الأكبر للراوي وإصابة جده وابن عمه بالعجز بعد أن طارت رجله بفعل أحد السحرة الأشرار.
" عشت تلك الأيام العصيبة من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، كانت بدايتها، بالتحديد في شهر يناير، وبالتحديد أكثر، في الثالث عشر منه حين أعلنت الحرب الكبري بين نجية وأم وجدي من ناحية وبديعة وفتحية ومن بعد حليفتهما أم جمال - أمي - فكيف دخلت أمي تلك الحرب ؟ (ص٨١).
إن خيري لا يؤرخ لبولاق الدكرور التي اختزنها في ذاكرته بهذا التاريخ الموازي للتاريخ الوطني فحسب، وإنما يرمي ليتواضع مع القارئ على أن يكون هذا التقويم هو التقويم الذي يؤرخ به مسيرته ككاتب ينتمي لتاريخ تلك البيئة المحلية وينفصل عنها في نفس الوقت، فكانت رواية "كيد النسا" بمثابة توثيق لظروف إنتاج كتابات خيري عبد الجواد، لاسيما كتاباته الأولى التي يستقيها من تلك البيئة المحلية ، لكنها في نفس الوقت هي التي نقلته من كونه "جمال" إلى كونه الكاتب الملقب بـ"خيري عبد الجواد".
"لاقت روايتي الأولي (كتاب التوهمات) نجاحا ملحوظا، واستقبلها الوسط الأدبي بترحاب وحفاوة كبيرين، حتى أن البعض كتب عنها باعتبارها كتاب الموتي الحديث، مقارنا بينها وكتاب الموتى الفرعوني، ولهذه الرواية حكاية، كانت أمي قد توفيت....» (ص١٦٠)
ومن هنا بدت الرواية ذات مواضيع متعددة وكأنها جلسة سمر بين صديقين (الكاتب/ القارئ)، ينتقلان فيها من موضوع لآخر حسب ما تمليه عليهما الذاكرة والحالة النفسية للكاتب، وليس وفقًا لبرنامج سردي محدد تتسلسل فيه الأحداث زمنيا ويفضي بعضها إلى بعض على أساس




وجود علاقة سببية بينها. فخيري الراوي الذي يصحب بديعة للمقابر لزيارة زوجها نور، يستدعي خيري الكاتب صاحب التوهمات، لأنه يشعر أن في نفسه حاجة للهمس في أذن قارئه برهبة الموت في داخله، وهذا الشعور أقوى من قواعد الكتابة التي يعرفها جيدًا، لكنه يعرف أن التمرد على تلك القواعد وليس الامتثال لها هو الإبداع. فيأخذ القارئ معه في رحلة طويلة مع مشاعره تجاه الموت في خروج عن مسار الرواية وأحداثها وكأنها لحظة شرود شاركه القارئ فيها:

"قادتني وسط الطرقات وشواهد القبور حتي توقفت أمام مقبرة بلا شاهد وأشارت :عمك نور نايم هنا . للموت رهبوته ولي معه وقفة، في التوهمات، توغلت إلى أبعد حدود التوهم، ودخلت في سكة اللي يروح ما يرجعش، وصعّبت الحياة على نفسي، وعشت في نكد ما بعده نكد ، وكدت أفارق من شدة توغلي في تصور لحظات المغادرة، هل أطلعكم على نتف مما كتبته في تلك الفترة المحنة ؟ وهل يسمح المجال بذلك ؟ ولم لا، واذا كانت هناك قواعد للكتابة فالتمرد عليها أولى، انظروا لهذا التوهم : توهمت أن روحي راحت (ص١٠٧)

بعد المشاركة في هذه الحالة الإنسانية يتملك الكاتب قلب وعقل القارئ لأنهما وجدا نفسيهما في مواجهة رهبوت الموت، وهنا يعود الكاتب بصديقه القارئ إلى مسار الرواية من باب تناسي الحقيقة التي يواجهانها معًا:

"يقول شيخي محيي الدين ابن عربي : الموت سهم صوّب إليك لحظة مولدك، وحياتك بقدر وصول السهم إليك . قضي الأمر وطويت الصحف ولا راد لقضائه، فالسهم انطلق، وهو آت لا محالة، مسألة وقت ليس إلا، فصلت ذلك في توهماتي لمن أراد المزيد من النكد، أما أنا فأفرد نفسي عن شرودها وأعود الى روايتي . (ص١١٣-١١٤)

إن العلاقة القوية التي أسسها الكاتب/ الراوي مع القارئ بإزالة الكثير من الحواجز الكتابية بينهما تعفي الراوي كثيرًا من التحايل الفني لتبرير علاقة التداخل أو "التلبس" بين صوته وصوت العديد من الشخصيات، وكذلك بين لغته و لغاتها، بل والأهم بين رؤيته ورؤيتهم.

لم يزعم الراوي موضوعية فيما يروي، وإنما أعلن صراحة أن مروياته تستند لنوع من الثقافة مشكوك من وجهة نظر الثقافة الكتابية في مصداقيته وبالتالي موضوعيته، وهي الثقافة السمعية، فكل ما هو منقول سماعيا لا يعوّل عليه كثيرًا لمن أراد الموضوعية أو التوثيق أو التدقيق وكلها أشياء قرينة الثقافة البصرية/ الكتابية.

"أما بديعة، فقد دخلت في شرنقتها الخاصة وتوحدت مع نفسها، لم أعد أراها، لكني كنت أسمع عن أحلامها وهلاوسها المتعلقة بنور وإصراره علي إقامة ضريح له بأية طريقة . (ص١٦٢)

إن "التلبس" كلمة مناسبة لوصف العلاقة بين خيري الراوي وشخصيات عالمه الروائي في بولاق الدكرور ليس لأنه أسير ذاكرة تقوده أينما ولى وجهه ككاتب، وإنما لأنه قد تلبّسه الموروث الشعبي فأصبح مضروبًا به فتسقط المسافة بين الباحث (الذات) والمبحوث (الموضوع/ الموروث الشعبي)، ليحدث نوع من تبني الباحث لرؤية المبحوثين للعالم لأنه في واقع الأمر باحث ومبحوث أو ذات وموضوع في آن. وهذه الحالة من تلبس الشخصية للراوي ليذوب فيها لغويا واستعاريا ومعرفيا هي حالة تتجاوز علاقات التعاطف المعتادة بين الرواة وبيئاتهم المحلية سواء كانوا من أبنائها أو من ضيوفها. وقد كان خيري واعيا بذلك فنبّه القارئ لما يمكن أن يترتب على ذلك من التباس لديه في موقف الراوي مما يروي من خرافات وأساطير:

"وفي تلك المرحلة، كان اهتمامي بالموروث الشعبي قد وصل لحد الهوس المبالغ فيه. (ص١٦٢)

حيث نجد الراوي يؤكد بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث معجزة نور زوج بديعة الذي بقي في كفنه دون تحلل بعد عشرين سنة من وفاته، وهو ما يجعلنا نرى أن خيري الكاتب والراوي قد تجاوز بذلك منطقة أنه راوٍ يروي عن الذات الجمعية أساطيرها إلى منطقة أنه واحدٌ من المؤمنين بتلك الأساطير، وهو ما يعد تمردًا على تقدمية وعقلانية تراثه الروائي الحديث.

"وأنا أردت التأكد فاقتربت من الجسد ولمسته بأصابعي لمسا خفيفا فسرت رعدة في جسدي، كان غضا ودافئا، والماء الذي غسّل به مازالت نداوته يحملها اللحم الطري





الذي تفوح منه رائحة ماء الورد.» (ص ١١٤-١١٥)
بل إن حالة التلبس تلك تتعدى الرواية كنوع أدبي إلى المقالة حيث يروي خيري أنه كتبت عن الولي الذي لم يتحلل جسده مقالة ونشرت في جريدة:
"وفي إحدى الجرائد وقعت عيني على عنوان بدا لي للوهلة الأولي أني أعرفه : الولي الذي تم اكتشافه في بولاق الدكرور . وتحت هذا العنوان وببنط أصغر :دفن حيا وبعد خمسة وعشرين عاما يخرج من قبره ليظهر كراماته.» (ص١١٨)
وتتجسد حالة التلبس تلك لغويا ليس في نقل حكايات شعبية(كيد النسا- حكاية العجوز والقرد- حكاية المرأة التي أنجبت قردا) على ألسنة الشخصيات الروائية بلغة الحكي الشعبي فحسب، وإنما بحدوث الهجنة بين لغة الحكي الشعبي ولغة الراوي عند نقله لخطاب الشخصيات.
" فما حكايتك الله يفتح عليك .
قالت زوجة الأسطى حمامة: ما انتهيت من قولي حتى رأيت دموعها سحت على وجهها. ثم أنها أجهشت بالبكاء فأخذت أطبطب على ظهرها حتى هدأت.» (ص٦٤)
وحين ينتقد الراوي موقف حفني الذي خانته زوجته صفاء مع محمد عبدون زوج أخته صديقة، ولم يقتلها أو يطلقها، فإنه ينتقده على أساس ما تنص عليه التقاليد في تلك البيئة المحلية وتدعمه ثقافتها الشعبية، بل إنه كراوٍ مشارك في الأحداث يصوغ رأيه بنفس التعبيرات الدارجةً على ألسنة بقية شخصيات ذلك العالم الروائي/البيئة المحلية:
"أصبح تحت رجلها، مرمطته وحطت رأسه في الطين، وبدلاً من أن يطلقها أو يقتلها كما يفعل الرجال، أخذها ورحل فهو لا يستطيع الابتعاد عن المرة النجسة» (ص٤٨)
إن طبيعة عِلاقة الراوي الذي تتلبسه أرواح شخصياته ثقافيا حتى أُصيب باللايقين فيما إذا كان المنطق العقلاني هو الذي يحكم العالم أم الخرافة، سمحت لهذا الراوي يروي من معين الثقافة السمعية ما لا يروي إلا على لسان الشخصية، كما في روايته لأحلامهم.
" رأى حفني نفسه فيما يرى النائم وكأن حجرا ثقيلا وضع على صدره فلا يستطيع التنفس». (ص١٢٣)
أو هلاوسهم ومونولوجاتهم الداخلية، كما في تلك الغمغمة بين بديعة وزوجها المتوفي(نور):
"طب و هاتشوفه فين، انت في الجنة ونعيمها، وهوّا في النار وبئس القرار بعد عاملته السودا مع صفاء .» (ص١٠١)
ويصل الراوي / الكاتب إلى أن يتبنى نفس الاستعارات التي تحيا بها تلك الشخصيات في بيئتها المحلية، والتي تشد انجذاب القارئ غير المحلي لها، لكنها في نفس الوقت تجسد رؤية كامنة في تلك الاستعارة تجاه مفردة من مفردات الحياة، فعلى سبيل المثال نجد استعارة تتعلق بالتخيل الشعبي للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة باعتبارها مسألة قدرية "فكل فرج مكتوب عليه اسم ناكحه. (ص١٦٤) .
لكن ذلك الفرج هو إما قلعة يأتي الرجل ليهدمها..
" ودخل(نور) عليها (بديعة) فوجدها درة ما ثقبت، ومطية لغيره ما ركبت فأطلق مدفعه على قلعتها. (ص٧)
وكذلك:
" وهي(صفاء) ترهز من تحته حتي هدم(حفني) قلعتها وخربها». (ص٣٩)
أو مغارة يأتي الرجل ليسبر غورها..
"وتتحسس (فتحية) جسدها بأناملها فتجد اسمه (رمضان) محفورًا هناك بحروف بارزة وحادة تكاد تنطق فتشعر بالنشوة وتصبح على يقين من أنه هو وحده سوف يمتلك جسدها ووحده فقط من سيصل إلى مكامنها، أليس اسمه مكتوبًا هناك على باب مغارتها». (ص٥٦)
وبالتالي إذا ما ضعفت قدرة الرجل على هدم القلعة أو فقد ماله فعليه ألا ينتظر من وراء أية امرأة ودا.
"إلا قولي لي يا اختي كيف ترضين بالعيش مع عجوز النحس هذا، وقديمًا قال الشاعر :
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له في ودهن نصيب». (ص٦٣)
إن اللايقين الذي تملك الراوي فجعله يتساءل عن منطق العالم في حركاته وظواهره ما بين ظواهر تمتثل لقانون العقل وتستهدف التقدم، وأخرى تخرق ذلك كله هو ما يجعلنا نعتبر تلك الرواية متمردة لولا أن ختامها جاء تنويريا يتبرأ من حالة اللايقين التي خلقتها علاقة التلبس مع صانعي الأساطير والخرافات، فجاء ختامًا يليق برواية




حديثة بينما كنا نقرأ رواية جديدة.
" ومع مرور الزمن ينسي الناس كعادتهم كل ما هو حقيقي وأرضي ليتعلقوا بالأساطير، وفي أوقات الشدة والملمات تتراءي بديعة للناس على هيئة قرص من النور المضيء فوق إحدى مآذن الجامع الكبير». (ص١٨٢)

«فانيليا» للطاهر الشرقاوي ..
الراوي عليم لكن ذاته منشطرة

لماذا رواية "فانيليا" في بحث عن سرد الشؤون المحلية بينما أحداثها تدور في ميدان التحرير / وسط البلد الذي يعد مركزًا ثقافيا وإداريا تتبعه كل البيئات المحلية سواء كانت في شمال مصر أو جنوبها، في شرقها أو في غربها، زراعية كانت أو بدوية، عربية عرقيا كانت أو نوبية، فضلاً عن الحزام العشوائي الذي يحاصر ذلك المركز ؟
من المؤكد أن الإجابة لا تتعلق بكون الكاتب من مواليد محافظة قنا في جنوب مصر، ما دام لم يكن لذلك المولد أثر على السرد. لكن سبق أن أشرنا إلي أنّه إذا كان القارئ هو الذي يحدد إن كانت هذه الرواية أو تلك رواية شؤون محلية بالأساس، فإن نسبية المفهوم تجعل من المركز الثقافي والإداري أيضًا ذا خصائص ثقافية محلية بالنسبة لقارئ من جنوب مصر أو من شمالها أو حتي من الضواحي العشوائية التي تحاصر ذلك المركز، فضلا عن القارئ العربي، وذلك لأن الخصائص الثقافية لذلك المركز النخبوي لم تُعمم لتكون خصائص ثقافية عامة لكل القطر المصري فضلاً عن الأقطار العربية. ومن هنا فإن وسط البلد بشخوصه وعاداته وتقاليده ومشاكله النفسية والاجتماعية شأن محلي وليس شأنًا قوميا، خاصة على مستوى الرواية.
وجرت العادة في الرواية المصرية أن يروي تلك البيئة المحلية"وسط البلد" رواة من خارجها، جاءوا إليه سعيا للعمل في الثقافة أو الصحافة، لكن لا يكون غالبًا موطن رأس لأي منهم، لأن موطن الرأس يكون إما في جنوب مصر أو في شمالها كبيئة محلية غائبة حاضرة في السرد. وهو ما يترتب عليه من صراع قيمي أحيانًا ومعاناة اجتماعية غالبًا، وشعور بالاغتراب والوحدة تصل أحيانًا لدرجة المرض النفسي المألوف في تلك البيئة المحلية "الاكتئاب". وهو ما ينطبق على شخصيات رواية فانيليا، خاصة البنت "ذات القدم الطفلة "التي أثرت بيئتها الجديدة "وسط البلد" على رؤيتها لموطن الرأس، فمحت الصورة الذهنية القديمة لبيت العائلة، الذي أصبح مجرد جدران متشققة وتراب تستنشقه فيه .
"في آخر زيارة لها إلى بيت العائلة، في المدينة الصغيرة، اكتشفت أنه ضيق جدًا، على عكس ما كان مرسومًا في ذهنها». (ص٥١)
لكن ماذا عن الراوي الذي يمكنه أن ينقل لنا تلك البيئة المحلية المدّعية للمركزية ومشاكلها النفسية والوجودية، لاسيما إذا كان راويا غير مشارك في الأحداث؟ وكيف أمكن لتلك الرواية "فانيليا" أن تتمرد على قواعد الكتابة الروائية لنعدها رواية جديدة بامتياز؟
أعتقد أن رواية فانيليا للطاهر الشرقاوي قد أقامت حوارًا مع النوع الروائي هدفه المطالبة بإعادة النظر في تقييم المؤسسة الكتابية لـ:" راوي غير الحاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله". على اعتبار أن الرواية قد لجأت لهذا الخيار الفني التقليدي جدًا والذي لا يعدو كونه مجرد نقطة بدء للسرد الكتابي، لكنها استطاعت أن تقدّم تصورًا مختلفًا على المستوى المعرفي والجمالي لتقنية الراوي العليم في ضوء الظرف الثقافي ما بعد الحداثي؛ حيث انشطار الذات وتجاور مفرداتها المتناقضة من أهم مفردات هذا المشهد الثقافي. إن هذا المشهد الثقافي لا يتم أداؤه وإخراجه باحتراف في بيئة مصرية كما يتم ذلك في تلك البيئة المحلية التي اختارها الشرقاوي لروايته وهي وسط البلد، وكأن ذلك المشهد المابعد حداثي هو الخصوصية الثقافية لتلك البيئة.
يبدو أن رواية فانيليا منذ البداية أراد لها كاتبها أن تلعب باستخفاف بالفكرة الحداثية المألوفة والمرتبطة بانقسام العالم إلى مركز وهامش، ليس بخلق مراكز متعددة أو بتفكيك المركز، وإنما بتحويل المركز إلى هامش، وتحويل الهامش إلي مركز. حيث ينقل الشخصيات العادية والمألوفة في حياتنا اليومية والتي اعتدنا أن تحتل مكان المركز بين شخصيات الرواية التقليدية ليسْكنها هامش الرواية ويطلق على عالمها الروائي (الملاحق)، وهذه الشخصيات هي




(سيدة القطط / السيدة المهووسة بالغسيل/ سيد الجنازات)، فكل شخصية تمثل نمطًا حياتيا مألوفًا ومتوفرا في الأسواق المحلية بدرجة تجعلنا نراه "الطبيعي" الذي يجب أن يقيس عليه الآخرون مدى اختلافهم عن الأنماط السائدة في المجتمع المصري، فسيدة القطط امرأة عجوز تلتف القطط حولها حين تسير بالشوارع، وهي تحاول أن تتذكّر الأماكن بها دون جدوى لأن الأماكن تبقى، بينما روادها يذهبون بلا عودة، هي امرأة بسيطة لم تحقق حلمها في شبابها بأن تصبح ممثلة، كملايين لم يحققن حلمهن، لكن حياتهن في مرحلة الشيخوخة تتحول للعيش على الذكرى سواء كانت ذكرى ما تحقق أو ذكرى الأحلام التي لم تتحقق. إنها نوع من أنواع الإيقاف عن ممارسة الحياة بعد فوات الحياة من بين الأصابع.

أما السيدة المهووسة بالغسيل فهي نوع آخر من أنواع تكريس الحياة لفعل عديم الصلة بالحياة، فهي تعيش لتغسل، وربما لا تتمكن من أن تلبس ما تغسله لتعيش حياتها بتلك الملابس. وهذا النوع على ألفته الشديدة فهو توقف إرادي عن ممارسة الحياة باختزالها في فعل لا يصلح أن يكون الغاية من الحياة لدى البعض، لكنه كذلك عند هذا النمط من الناس.

وعلى مستوى الرجل، فالرجل "سيد" كما هو المألوف في ثقافتنا، لكنه هذه المرة "سيد الجنازات"، الذي يمكن اختزال حياته في كونها الخطوات التي يسيرها منذ بدء علمه بوفاة شخص ما له صلة به من قريب أو بعيد، وحتى تسليمه إلى القبر. ولم يندم "سيد الجنازات"على شيء إلا ندمه على أنه كان طفلاً أيام جنازة عبد الناصر فلم يحتفظ بصورة لنفسه في الجنازة، أما في جنازة السادات فقد كان مشغولاً بالمرة الأولي التي يمارس فيها عادته السرية، لكن الذنب لم يكن ذنبه فقد تسببت بنت الجيران في هذا التأخير غير المقصود عن جنازة السادات، ففاته حدثٌ مهمٌ كان يريد أن يزين به حياته!

إن هذه العملية الروائية المقصود منها تهميش المركزي، المألوفة مركزيته في المجتمع، وذلك لحساب الوجه الآخر، وهو مركزة الهامشي غير المألوف في المجتمع وذلك بجعله "متن الرواية"، وقد أسكن الروائي شخصيتين فحسب في هذا المتن وهما "الولد الصامت"، و"البنت حافية القدمين". وهاتان الشخصيتان تشتركان في كونهما طرفي الفعل المدهش على مستوى الإنتاج والتلقي. فالبنت تثير الدهشة بقدمها الصغيرة أو كما يسميها الولد متعجبًا ومعجبًا "القدم الطفلة"، وهذا خلافًا لموقف الثقافة السائدة التي لا ترى للقدم أية علاقة بعلامات الأنوثة، فالشيء الهام عندها هو نمو الأعضاء التناسلية علي النحو المألوف. وترتسم شخصية البنت ذات القدم الطفلة بوصفها كائنًا غير مألوف، فهي التي تجرؤ علي السير حافية في الشارع، وهنا نلحظ علاقة نشوة بين باطن القدم والرصيف الساخن، لكن مسار النشوة مخالف لمسار النشوة التقليدي في العلاقة الجنسية المألوفة بين رجل وامرأة، حيث تسير النشوة من أسفل إلى أعلى" وفي حركة تلقائية تخلع الصندل، وتمسكه في يدها، وتواصل سيرها بشكل عادي تمامًا، منتشية بإحساس ملمس الرصيف لباطن قدميها. لم تكن تسمع شيئًا من تعليقات المارة، الذين لاحظوا أنها تمشي حافية، أو تلقي بالاً للعيون التي تتابعها في صمت، فقط منتبهة لصوت دبيب خفيف، يسري في عروقها، ويدغدغ برقة، صاعدًا ببطء من أسفل القدم إلي الساق، ثم ما بين الفخذين، مواصلاً رحلة الصعود مارًا بالبطن، والصدر، والرقبة، والخدين، والأذنين، حتى فروة الدماغ، التي تنكمش بسرعة محدثة دغدغة يقف لها شعر الرأس.(ص١٤)

وفي هذا العالم اللامألوف للسعادة أسباب بسيطة لدى هذا الكائن كصوت محمد منير، وحمام دافئ، والرقص عارية أمام المرآة، والمشط الخشبي المسكون بالعشق الذي كان لجدتها ذات يوم.

وفي عالمها اللامألوف ليس من الضروري أن يكون لكل شيء سببٌ، فيكفي أنك ترغب في شيء أو تشعر بشيء لتعبر عنه دون حاجة لتبرير ذلك بالبحث عن العلل والأسباب، التي يمنطق بها عالم المألوف الأفكار والمشاعر ليسيطر على مصدرها وهو "الإنسان". ولذلك فالبنت حافية القدمين أو ذات القدم الطفلة دون أن نقيدها باسم، هي بنت تريد أن تموت في سن ٤٨ دون سبب لهذا التحديد، وهي تريد لشقتها أن تكون كلها مطبخ .

إن الكائن اللامألوف كائن يعيش الحياة وحيدًا سعيدًا بوحدته حينًا حين تكون إرادية كما في اختيارها يوم الأحد ليكون ملكًا لها وحدها، حتى أنّ أصدقاءها يسمونها "ميس





صنداي Ms.Sunday" لكن تصبح الوحدة معاناة قاسية حين تكون مفروضة عليها بسبب عزوف الآخر عنها من خلال الفشل المتكرر لعلاقات عاطفية مع الآخر / الولد، فتكون الكنبة ، التي هي مكان لممارسة الحياة لفرد واحد منعزلاً، هي المكان المفضّل لديها لممارسة الحياة متأملة سقف غرفتها وكاتبة لمذكراتها ..إلخ.

إن هذا الكائن اللامألوف هو كائن مختلف منذ كانت طفلة تتمني أن تكون زهرة أو سمكة عندما تكبر لا أن تكون طبيبة أو مهندسة، ويبدو أن هواية الاحتفاظ بمخلفات الماضي هواية تربِّي الشخصية على القدرة علي الاختلاف مع المحيط الاجتماعي بوعيه المألوف للعالم، فمخلفات الماضي تحيل إلى فكرة جدوى الحياة ومعناها، حيث الأشياء تبقى، بينما لا يستطيع أصحابها البقاء معها!

هذا الكائن اللامألوف هو صانع الدهشة في الرواية وهو المؤهل لقدراته الإنسانية أن يخترق عالم المألوف، لأن هذه القدرات الإنسانية تأسست على تنوع مصادر المعرفة، بل واختلاف هذه الوسائل عن وسائل المعرفة المتاحة في العالم المألوف، فالحدس وسيلة أساسية من وسائل المعرفة التي تتحصل عليها، والخيال- وليس المنطق- مهارتها وخاصتها الإنسانية الأساسية، وبالتالي من الطبيعي جدًا أن تختلط خيالات هذا الكائن غير المألوف بواقع وحدته فتتحول أفكاره إلي واقع معاش بالنسبة للشخصية (فالحيوانات بديل البشر) دون شعور بأدنى حاجة لإضاعة الوقت في إقناع الآخرين المألوفين بما صنعت.

تلعب البنت حافية القدمين دور مثير الدهشة والولد هو المتلقي الأول لها غالبًا، لكنه ليس الوحيد، فجميع الشخصيات في الرواية متلقون لأفعالها غير المألوفة مع تباين المواقف منها .

"صاحب كشك السجائر، قال لولد بدت على ملامحه الدهشة لما مرت بجواره، وهو يناوله الحساب : إنها مجنونة. لكن ماسح الأحذية العجوز، الذي يقعد دائما قدام بار "بارادايس"، ذي الباب الموارب، تمتم: قدمها صغيرة جدا ،ونظيفة....إلخ». (ص١٣)

تبدأ علاقة الولد الصامت المؤهل بصمته هذا للدخول لعالم اللامألوف بموقفه المختلف من القدم الطفلة، فالقدم "خلقة ربنا" تراها شخصيات الرواية جميعها إما تثير الأسي والشفقة أو أنها غضب من الله، بينما يراها الولد وحده مثار إعجاب، وأنها قد وقع عليها ظلم تاريخي بشع مقارنة ببقية الأعضاء التناسلية. إن القدم الطفلة تلعب دور المرشد للبنت حافية القدمين للتعرف علي بقية جسدها وخاصة أعضاءها التناسلية المألوفة المعترف بها في الثقافة السائدة، وكأن العضو الذي لم يكتسب الاعتراف به تاريخيا يسهم في التعرف على بقية الأعضاء، وكأن أيضًا كل الأعضاء لم تُختبر حتى لحظة اكتشاف القدم الطفلة لها!

ومع ذلك تبقى رغبة الولد الصامت الذي يعجب بالقدم الطفلة كرغبة علماء الآثار في الاحتفاظ بالتحف الفنية ؛ حيث يضعها ملفوفة في غلاف زجاجي. (ص١٢)

إن الخبرة باللامألوف تعلو عند الولد فيتحول لنوع جديد من العلاقة به وهي علاقة (موسي بالخضر) الذي يطلب أن يصحبه ليتعلم من علمه الحدسي، فالولد الصامت الذي عاش في المدينة لسنوات لم يعرفها إلا على يد البنت حافية القدمين وكأنه كان أعمى استرد بصيرته فرأى الأشياء البسيطة التي كان يمر عليها كل يوم، ولم يكن يراها، على الرغم من أنها كانت مما يبحث عنه (محل الحلويات ورائحة الفانيليا المحببة لديه).

إن الرؤية بالعقل في عالم المألوف لا تتيح ما أتاحته الرؤية بالحدس في عالم اللا مألوف لهذا الولد الصامت علي يد "خِضره الجديد" في المدينة البائسة، ففي هذا العالم يتعرف علي رائحة الفانيليا التي تقترن بجسد البنت حافية القدمين، وبمجرد أن يشتم الجسد/ رائحة الفانيليا تنفك عقدة لسانه لينطلق حاكيا ذاته دون توقف، بينما تكون البنت حافية القدمين قد انشغلت عنه بذاتها طارحةً على نفسها أسئلتها الوجودية. وهنا تأتي لحظة الافتراق بين "موسي والخضر" (هذا فراق بيني وبينِك).

إن الكائن اللامألوف بعد أن علّم الولد الصامت كيف يمارس الحياة، يكون قد أدى بعض رسالته، لكن البعض الآخر من رسالته لا يكتمل إلا بتحوله إلي مسيح ينقذ البشرية من الألفة / قرينة الموت. فتصعد الفتاة حافية القدمين إلي السماء لتمطر السماء على الأرض رائحة الفانيليا، عسى أن تنفك بها عقدة ألسنة البشر فيستطيعوا أن

يحكوا ذواتهم قبل أن يتحولوا لـ"سيد الجنازات" أو "سيدة مهووسة بالغسيل" أو "سيدة القطط".

إن عالم اللامألوف بشقيه (الولد الصامت/موسي، والبنت حافية القدمين/الخضر) كان يعاني من عسر الكتابة، فالولد الصامت يود أن يكتب عن عالم لا مألوف لأنه يعيش المألوف، فيختار البنت ذات القدم الطفلة موضوعًا لكتابته، بينما البنت ذات القدم الطفلة تود أن تكتب عن عالم المألوف الذي لا تنتمي إليه، فتبدأ في كتابة قصة "السيدة المهووسة بالغسيل". إن عسر الكتابة هو همُّ الولد وهمُّ البنت كقاسم مشترك بينهما، وكلاهما لم يكتب ما يود كتابته، وإنما الذي كتبهما هو"الراوي العليم غير الحاضر في القص" الذي أعطي لنفسه الحق في أن يرى ويروي أحلام البنت ذات القدم الطفلة، ويروي كذلك هواجس الولد الصامت بحرية تامة كأنه يروي ذاته أو بعض ذاته. نعم هذا ما أود الوصول إليه، ففي سياق ثقافي يعد انشطار الذات وتجاور متناقضاتها من مفرداته الأساسية، أستطيع أن أرى في توظيف تقنيةِ "الراوي العليم غير الحاضر في القص" التقليدية توظيفًا ما بعد حداثيا في رواية فانيليا للطاهر الشرقاوي، حيث إن هذا "الراوي العليم غير الحاضر في القص" قد انشطرت ذاته ليكون بعضُها ذات الولد الصامت/ موسي، وبعضها الآخر "ذات" البنت حافية القدمين / الكائن اللامألوف/ الخضر/ المسيح. وعلى هذا، تكون رواية فانيليا قد أقامت حوارها الخاص مع النوع الروائي الذي تنتمي إليه باقتدار.

وفي الختام، إن وصف رواية بأنها جديدة من وجهة نظري ليس "كارنيه عضوية" في مدرسة أدبية، وإنما أنصبة تتوزع حسب قدرة هذه الرواية أو تلك على التمرد على مؤسسة الرواية التقليدية والحديثة. وإذا كان التمرد يقترن ثقافيا بالشباب مثلما تقترن الحكمة بالشيوخ، فإن الحكيم المتمرد أعلى قيمة من الشاب الشيخ في مجال الإبداع الروائي.

وهذا ما لا يتفق وسعي مؤسسة النقد للعمل علي "الثابت المألوف"، فإذا ما واجهه "المخبر (المألوف المتغير" فإنه يسعي لتثبيته حتى يتمكن من قياسه على أسسه النقدية الثابتة المألوفة.

ومن ناحية ثانية، فإن الشؤون المحلية أو الخصوصية الثقافية لبيئة محلية ما إحدى وسائل تحقيق الخصوصية الروائية لعدد من الروائيين على مختلف أنواع الرواية العربية من تقليدية وحديثة وجديدة، وذلك حين يحسن الروائي انتقاء المواد النادرة والمتفردة في بيئته المحلية، ثم ينجح بتمكنه من أدوات السرد في حفز قارئه على أن يبصر إنسانية الشخوص المحلية، فإذا ما عجز الروائي عن تحقيق ذلك روائيا، فإن رواية السرد المحلي تسقط في فخٍ المتحف الأنثربولوجي، فلا تعدو أن تكون الرواية عملاً أنثربولوجيا فاقدًا لشروط البحث الأنثربولوجي بعدما افتقدت شروط الإبداع الروائي.

الهوامش

١- مجدي توفيق: الذاكرة الجديدة، دارميريت للنشر، القاهرة، ص ٨-٩.

٢- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع/٣٥٥، الكويت سبتمبر ٢٠٠٨، راجع التصوير ص٨-١٦.

٣- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٨.

٤- http: www.arabic stary. het/ forum/index.php mode threa& ded&pid٦٧٢٤٣&٨٧٦٧=showtqpic &st

٥- الطاهر شرقاوي: فانيليا، دار شرقيات للنشر، القاهرة ٢٠٠٨.

٦- صلاح صالح سرديات الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص١٣.

٧- م، ن ص ٩٢- ٩٤.

٨- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري، ويمني العيد، دار توبقال، المغرب، ٦٨٩١، ص٢٠٢.






السيرة الذاتية
في رواية (قتلوا الباشا) لخسرو الجاف

كمال عبد الرحمن
ناقد من العراق

المعروف ان السيرة الذاتية: هي((سيرة شخص يرويها بنفسه))(١)،ولكن هذا التعريف لايعطي السيرة الذاتية خصوصيتها وسماتها وقواعد كتابتها ،اذ ان من الصعب ايجاد تعريف دقيق وجامع لهذا النوع الادبي الجديد،نظراً لما يثيره من اشكالات عديدة،منها ما يتعلق بطبيعة العلاقة أو الصلة بينها وبين المناهج النقدية،كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي ، فاصحاب المنهج التاريخي عدّوا السيرة الذاتية ظاهرة حضارية تنشأ وتتطور في ظروف معقدة وضمن سياق اجتماعي ثقافي ذي طابع محدد(٢) أما اصحاب المنهج النفسي فقد ربطوا السيرة الذاتية بطبيعة الشخصية التي تؤلفها وركزوا على مشاكل نفسية اخرى كقوة الذاكرة أو ضعفها مما ابعدها عن جوهرها الادبي والفكري(٣)،وللسؤال(ما هي السيرة الذاتية ؟) يضاف احيانا سؤال آخر (ما هي سمات السيرة الذاتية الجديدة؟)، وبذلك نكون قد اضفنا مفهوما جديداً، ربما يكون مفهوما شخصيا عما يجب ان تكون عليه السيرة الذاتية،وهذا الانتقال من الحكم على الواقع الى الحكم على القيمة،يبدو حتميا في هذا المجال الذي تدخل فيه القيمة نفسها ضمن مقاييس التعريف.

ان ما يميز السيرة الذاتية هو التوصل الى تقديم قيمة(٤)،ويعرّف لوجون السيرة الذاتية بأنها))الرواية النثرية التي يروي فيها شخص ما قصة حياته بعد مضي فترة من الزمن،مسلطاً الضوء على حياته بخاصة على تاريخ تكوين شخصيته)) (٥) وهذا ما نراه واضحا من خلال الاعتراف الأوّلي للشاعر والروائي خسرو الجاف،حيث يذكر في بداية روايته:

((خمس سنوات وبضعة اشهر وأنا أواصل كتابة هذه الرواية،أكتب شيئاً،ثم أتوقف، ثم أبدأ من جديد،محاولا البحث عن مصادر أكثر وثوقا،بيد انٍ كارثتنا ـ نحن الأدباء الكرد ـ وأعوذ بالله، لو أردنا حجراً نرجم به رؤوسنا لوجدناه ضائعا في خبر كان.

على اية حال،تمكنت،بعد بحث وجهد وارهاق،ومحاولات مضنية هنا وهناك، من انجازها بهذه الصورة التي تجدونها بين ايديكم..

ان هذه الرواية،وهي كأية رواية تاريخية لايمكن ان تكون نتاج فكر وتصوير وخيال مؤلفها وحسب،انما حاولت رغم ذلك كله،وفي ضوء قدراتي ،عدم الخروج عن آخر المصادر والاحداث التاريخية.

ان اختياري لهذه المرحلة الزمنية من حياة شعبنا وامتنا لم يجيء كون الباشا القتيل جدي أو اكثرية الاحداث قد وقعت في مناطق عشيرتي انما اردت بعملي هذا تسليط الضوء على حياة وآلام ومعاناة هذه الامة..))(٦)

ان البنية السردية لهذه الرواية تتشكل على مراحل من السيرة الذاتية، الاولى:(السيرة الذاتية للسارد ـ المؤلف) وهي في الغالب تشتغل من وراء السجوف،تغيب (ألأنا) بشكلها المباشر، وان كانت مقدمة الرواية قد كشفت نوايا(السارد ـ الأنا) من خلال اعترافه بأنه حفيد(محمد باشا الجاف)،لكن السيرة الذاتية للمؤلف لم تبرز في النص كما برزت شخصية الباشا مثلا.

والثانية: هي السيرة الذاتية للباشا والتي غلبت على معطيات السيرة الذاية للمؤلف.

الثالثة: السيرة الذاتية(لقبيلة الجاف) والتي ينحدر منها الشاعر والروائي خسرو الجاف.

ان المساحة التاريخية التي تشتغل عليها هذه الرواية تمثل ثلاثة محاور هي:

****محور الدولة الفارسية في ايران**

****محور قبائل الأكراد في شمالي العراق ومنهم قبيلة (الجاف)**

****محور الدولة التركية وواليها في بغداد داود باشا.**

وهناك محور رابع وان يبدو انه غير مؤثر اوغير مباشر ولكنه يعمل في الخفاء على استمالة الاكراد في المنطقة لأسقاط الدولة العثمانية واحتلال البلاد العربية وما يتيسر لها من دول المنطقة مثل دولة فارس وغيرها،هذا المحور تمثله بريطانيا الاستعمارية،مما جعل الشعب الكردي في المنطقة في ذلك الوقت يقع بين نيران استعمارية وعدوانية واطماع شتى، فالأنجليزٍ يخططون، والفرس يعتدون،والعثمانيون يقصّرون، والكُرد يتحملون كل هذه المصائب،هذا اضافة الى المؤامرات والدسائس التي تحاك بين قبائل انفسها ضد بعضها،مما يجعل قبيلة الجاف تقع بين فكي كماشة من الخدع والعداوات،الفك الاول تمثله الدول الكبرى الاستعمارية في المنطقة،والفك الثاني تمثله القبائل الكردية التي دخلت في حروب وعداوات مع الجاف،وكان من نتيجتها(قتل الباشا محمد الجاف) مما أسس لمجزرة انتقامية قامت بها قبيلته ضد قتلته ولم ترحم في الغادرين احدا:

((ولكنهم اخيرا وحين كانت الشمس في طريقها الى المغيب رفع(الكرم ويسيبيون) أيديهم معلنين الاستسلام وبهذا حلت الكارثة بهمٍ ،ففي المكان ذاته أقدم فرسان الجاف على ذبحهم واحداً اثر واحد بحد السيف دون ان يتركوا امرأة،طفلا،فتاة،عجوزا شمطاء أو شيخا قد هدته السنوات،وهكذا لم يبق ولا طفل واحد لمجرد نموذج لهؤلاء..))(٧).

وهذا يدل ان قبيلة الجاف لم تكن دائما في هناء ومسرات،بل كانت قبيلة مكافحة صابرة صامدة بوجه رياح الاحداث وتقلباتها في المنطقة،وربما لم تصبها كارثة رغم كثرة الكوارث في المنطقة كما انهكتها فاجعة اغتيال محمد باشا الجاف التي تصفها الرواية بشكل مأساوي مفجع:

((ما دمتم تتصورون انفسكم رجالا،اقتلوني قتلة الرجال،لا قتلة جبانة تافهة،اقتلوني بخنجري ذلك المعلق على العمود.....

حيئذ نزع فارس حزامه من رقبة الباشا واتجه الى العمود وتناول الخنجر واستله من غمده وغرزه في قلب الباشا ...))(٨)

اما الفضاء المكاني في الرواية ،فينقسم الى قسمين:

الاول: المكان المفتوح: اذا كان في وجوده غير مرهون بالوصف،حيث اللغة تتوفر على علامات لغوية((الظروف المكانية))،يمكن لها ان توحي وتومىء بالمكان في النص(٩) غير ان الوصف هو الأداة الاستراتيجية




في اكساب المكان استقلالية ضمن مسار السرد القصصي،ويضاف الى ذلك ان الوصف يدخل القارىء الى قلب المكان،بأشيائه وظواهره، اذ به - الوصف - تتحد ابعاد المكان الروائي والقصصي(١٠)،وعدا مجموعتي القاص أمجد توفيق(الجبل الابيض) و(الثلج - الثلج) فان قلة من القصاصين والروائيين العراقيين، تعرض لوصف ادق التفاصيل لشمالي العراق، بجباله الساحرة ووديانه الآسرة وينابيعه الثائرة على الطبيعة الخلابة كما تعرض لها الروائي خسرو الجاف في(قتلو الباشا):

((ها هي اعراف الاشجار الباسقة تتلوى وتدور وتتأرجح في رقصات جنونية آخذة بالسجود على الارض بين الفينة والاخرى لتطبع على اديمها قبلات شوق خاطفة، أما هدير الرشبا فهو بدوره مستمر في عويله وعوائه ناشرا براكين مرعبة من الخوف والرهبة في اجواء المدينة،وتبدو الصيحات الرهيبة لهذه الرياح السود وكأنها ديناصورات ضارية قد هدها الجوع والعطش..وتراءى جبل ((كويزة)) مثل عنقاء اسطوري يمارس العربدة والهيجان وهو يطبق بجناحيه على هذه المدينة التي خيم على الصمت والسكون ولم تجد امامها من طريق للخلاص سوى الاصغاء لنحيب وعويل هذا الليل المدلهم الذي اسدل ستار العتمة على الكون ونشب زاهر بيك مخالبه في جسد هذا الجبل الذي راح يتنفس بصعوبة..))(١١)

لذلك نقول ان للجبال أسرارا وحكايات وحوادث غامضة وظواهر عجيبة نادرا ما نالت حظها من الكشف والحفر في المكان والتنقيب عن خفايا الجبال،وقد يكون الروائي خسرو الجاف واحدا من أولئك الروائيين القلة التي عاشت في الجبال وكانت أمينة على أصالة الجبل حافظة محافظة على طقوسه وعمق تراثه في الانسانية ونقلت عن جمالياته ووقائعه قصصا جميلة وعجيبة في آن واحد.

فالجبل فضاء مكاني خاص،يكاد يكون مغلقا على نفسه وفق نواميس طبيعية وطبائع وتقاليد بشرية شارك الجبل مشاركة كبيرة في خلقها وتاطيرها ومن ثم غلقها على نفسها على الرغم من ان الجبل مكان مفتوح لامغلق:

((بدأت شجرة زاهر بيك مثل حيوان اسطوري هرم يتفرج على الطبيعة،وقد اتخذت اعرافها المشرئبة الأعناق من جلباب((زردة)) الثلجي رفيقا لبث نجواها وهمومها وما



خسرو الجاف

يعتلج في اعماقها،فقد كانت تحمل النسائم الرقيقة العذبة بين حين وآخر بهمساتها الشفيفة ولهفاتها آملة ايصالها الى القمم الشم التي تشملها بحنوها..فهي من سنوات خلت تضم في افيائها رفات أمير الجاف الذي مات خنقا،وهي في الوقت نفسه صارت الاذن المصغية الى عويل ونحيب النسوة ومواكب المعزين والمنكوبين من فرسان العشيرة ورجالاتها،وما أن تبدأ نسيمات كويستان الباردة بالتململ وهي تبعث في النفوس وخزات رقيقة وتأخذ وريقات الاشجار تحت الخطى لطبع قبلات الوداع على الارض،حتى تأخذ العشيرة بحمل عصا الترحال باتجاه الجنوب،نحو سهل شهرزور ووادي قرداغ حيث التوزع والانتشار..))(١٢)

ان بامكان الشاعر والروائي الجاف ان يؤنسن الفضاء المكاني(الجبل) ويحوله **كما يقول كمال ابو من كائن جامد** ؟ الى مخلوق نابض بالحيوية والدفق،مشع بالجمال زاخر بالجماليات الفذة.

ان قبيلة الجاف التي سردن سيرتها ومسيرتها شاعرها الجميل،تشكل مع الارض صنوا فريدا وتوأمين تنبثق من خلالهما الاحداث الكبرى في ذلك الزمن الذي لم يحدده لنا الروائي وكان حريا به ان يخبرنا عن زمن او تاريخ اغتيال الباشا وهذا له علاقة وثيقة مع تشكيل الفضاء القصصي أو الروائي الذي يتشكل ويتكامل به السرد.

ولاشك ان الجبل(لايوجد كردي أو تاريخ كردي بلا جبل) هو مكان مفتوح كفضاء سردي ،ولكنه مغلق كأطر حياتية

وتفاصيل يومية ،من خلال قرى قد تسكن كلا منها عائلة واحدة فقط،فينغلق المكان اجتماعيا وعشائريا،بينما في الحقيقة كما قلنا انه مفتوح بأجوائه وقممه ووديانه وسفوحه.
ان قبيلة الجاف كما يبدو هي واحدة من القبائل البدوية الكردية – ان صح التعبير - فهي الى جانب مكابداتها ومعاناتها المستمرة مع الاطماع الخارجية(الفارسية= الايرانية/ التركية/ الانجليزية) والاطماع الداخلية والعداوات التي تشعلها بعض القبائل الكردية ضد قبيلة الجاف، كان ابناء الجاف رغم هذا في حرب مع الطبيعة التي تضطرهم بين حين وآخر الى اللجوء الى خضرة سهل شهرزور ومياه قرداغ وجمالها البهي:
((ويبقى مقرّ أمير الجاف في ظلال شجرة جدّه عند موقع((دزي آيش)) ليراقب عن كثب مرور قوافل الأفخاذ عبر مضيق ((بيكولي)) ووصولها الى سهل(ببوار)) وشيروانه واستقرارها في أماكنها المعتادة.حينئذ يلملم المقر المضيف بقاياه ويبدأ بالمغادرة وهو مطمئن على احوال العشيرة برمتها..))(١٣)
ان اغفال الروائي للفضاء الزمني في الرواية،جعل استراتيجية(الزمكان) تشتغل على جانب احادي من الفضاء الروائي، وكنا نتمنى ان نطلع على كثير من التفاصيل الزمنية التي تواكب تطورات النص في التحولات المكانية العديدة ،حيث تشتغل جماليات المكان جنبا الى جنب مع شعرية الزمن وجمالياته في هذه الاماكن السحرية الأخاذة الفائقة الروعة والجمال من شمالي العراق.
اما الشخصيات في الرواية، فتعد من اكثر العناصر فاعلية في بناء الرواية،كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية(١٤)،وتتأتى اهميتها المتزايدة من قدرتها - بفعل مبدعها - على الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية،وبين المسائل الموضوعية العامة،بمعنى تمكنها من خلق فضاء روائي واصل بين ما هو ذاتي وموضوعي، او خاص وعام،فتبدو مشكلتها انعكاسا لمشكلة انسانية(١٥)
يشتغل الروائي خسرو الجاف على تصنيع انواع خاصة من الشخصيات تتجرد من الخيال والفنطازيا واللامألوف،شخصيات تشتغل على الواقع قادمة من احضان التاريخ القريب للمنطقة قديتجاوز النصف قرن او اكثر من ذلك ولم يسعفنا الروائي بتحديد الزمن بدقة،تاركا مخيلاتنا تتصور تلك الاحداث وتتوقع زمن حدوثها.
ان الرواية مليئة بالاحداث التي تفور وتتقولب بقالب جديد كل يوم،فلم تكن قبيلة الجاف مستقرة هانئة في ربوع ثابتة طوال تاريخها،كان عليها ان تقاتل الطبيعة والاعداء المنتشرين حولها في كل مكان،لذلك كانت القبيلة تخضع لنظام اجتماعي واخلاقي صارم وحديدي كان الاساس في بناء قبيلة كردية لها تاريخها الخاص وهذا ما تستقرئه من خلال هذه الرسالة الجوابية:
((الى حضرة باشا الكرد وسيدهم احمد باشا بابان.. بعد تقبيل اياديكم..كان جدي وابي وأمراء الجاف كلهم ومنذ زمن سحيق في القدم منخرطين في الجيش الباباني رماة رماح وكذلك يتلقونها بصدورهم،وبما اننا احفاد اولئك،تجدوننا سائرين في النهج ذاته..
اننا نحن الجاف ومنذ ان وجدنا على هذه الارض ننتخب رئيسنا بأنفسنا ووفق مصالحنا وهذا حقنا الطبيعي،ولم يحدث ان فرض علينا ايّ باشا من البابان رئيسا بالقوة،وعلاوة على ذلك كله فان كيخسرو بيك له من يرثه من الابناء من بعده والحمد لله...))(١٦)
لم تكن هذه رسالة بين صديق وصديقه او بين حبيب وحبيبته، بل كانت رسالة نارية تتفجر حمما،هي رسالة تحدٍ مبطن،لكنها على الرغم من ذلك رسالة شريفة مؤدبة، بين قائد قبيلة وزعيم قبائل،ورغم مشروعية هذه الرسالة الا ان بابان لم يرض عنها وبدأ يحوك لمحمد الجاف المؤمرات:
((هذا معناه انهم قد اجابوا على الرسائل..طيب..ما العمل الآن..وكيف اتصرف معهم؟
- تريث اذاً.. المسألة في منتهى السهولة
- كيف ؟
- ابعث الى محمد ليجيء لزيارتكم ثم اعتقله..
- اخشى من عدم مجيئه.
- لايمكنه الرفض فهو يرى فيه عيبا، والجاف من دونه لايذعنون لأمرٍ كهذا..
- بعد عودتي من هاورامان سألقنهم درسا قاسيا))(١٧)
هكذا تشكلت السيرة الذاتية لقبيلة الجاف ،فرادة في التصميم





،شجاعة في المبدأ، وبطولة في الموقف.
ان الشخصيات في رواية (قتلوا الباشا) هي مزيج انساني غير متجانس،ففيهم الامير وفيهم الخادم ،وفيهم المخلص وفيهم الخائن، وفيهم التابع وفيهم المتبوع وهكذا،لذلك حاول منظرو الشخصية فهم سلوك الانسان عن طريق التمعن في العلاقات المعقدة بين الجوانب المختلفة لوظائف الفرد التي تتضمن التعامل والادراك والدافعية والبحث في الشخصية هو ليس دراسة الادراك،بل هو كيف يختلف الأفراد في ادراكهم،فدراسة الشخصية لا تركز على اهمية سايكلوجية فحسب،بل على العلاقات بين عمليات مختلفة(١٨).
وعلى الرغم من اختلاف تعريف الشخصية،فان هنالك شبه اجماع - من وجهة النظر النفسانية - يشير الى ان((الشخصية هي بناء فرضي،بمعنى انها تجريد يشير إلى الحالة الداخلية والبيئة للفرد))(١٩).
لاشك ان الروائي خسرو الجاف لم يعانِ كثيرا في تشكيل شخصيات روايته، فالرواية ليست من الخيال العلمي او الفنطازيا او اي تشكيلات اخرى غير واقعية،شخصيات روايته جاهزة واقعية حقيقية ،لاتنقصها سوى امانة السارد وقدرته عل صنع حبكة حقيقة من الواقع الى الواقع، وان كانت شخصية الباشا هي المحور الرئيس التي تدور حولها الاحاث والشخصيات جميعها ،الا ان هناك قائمة طويلة من الشخصيات المختلفة التي تتحرك بحرية على مسامات النص، مشكلة انماطا من القصة او الاحداث في الرواية،**(قصة الحدث)** و**(قصة الشخصية)** و(القصة الدرامية)(٢٠)،ورواية (قتلوا الباشا) تشتغل على نمطين من الحدث،الاول**(قصة الحدث)** والثاني**(قصة الشخصيات)**، فالحادثة الكبرى في النص هي (اغتيال الباشا) وما يتشكل حولها من احداث هو ليس بخطورتها واهميتها، فهي هامش او ظل، او سبب او نتيجة للحدث الاعظم(قتل الباشا) على الرغم من ان الروائي قد اخذنا في رحلة ادهاش وتعجب الى تفاصيل مثيرة في تأريخ هذه القبيلة العصامية التي لم نكن نعرف عنها الكثير، وربما لم نكن نعرف عنها سوى اسمها فقط.
الشخصيات في الرواية هي امثلة انسانية جادة ورصينة ولها حضورها، على الرغم من توافر عدد كبير من الشخصيات في الرواية، فهناك مثلا : شخصية(كيخسرو بيك) التي كان يشير اليها الروائي دائما بلقب(الامير):
((بعدها نهض الامير وغادر الخيمة باتجاه بيته المتكون من خيمة كبيرة/ كثيرا ما الح على الامير/ امام الخيمة بانتظار الامير/ وضع الامير رجله في الركاب/ انطلق الامير ..الخ))
وما تلبث الشخصيات الاخرى حتى تنبق وتتوالد من عمق الاحداث وتبلورها المتسارع،فتظهر شخصية(المستر ريج) ممثل ملك بريطانيا:
((وصل المستر ريج ورفاقه..ترجلوا..نهض الامير مسرعا للترحيب بهم آخذاً((ريج)) بالأحضان وسار به الى حيث الظلال وجلسا..اما موكب النسوة فقد استمر في مسيره الى حيث مضارب العشيرة..
التفت((ريج)) إلى خسروبيك وقال:
- أظن اولادك؟
- اجاب الامير وهو يؤشر:
- هذا سليمان،وذاك قادر،وذلك عبد الله،وهذا اصغرهم محمد..))(٢١)
وهكذا تتبلور الشخصيات في الرواية لنتعرف من خلالها على عشرات الشخصيات المختلفة، وقد نجح الشاعر والروائي خسرو الجاف بتقديم نص روائي متفرد في الادب الكردي - كما نعتقد وايضا لقلة اطلاعنا على الروايات الكردية او التي تتحدث عن الاكراد في شمال العراق بشكل عام - هذه الرواية التي تنتقل بذكاء السارد وعوامل ابداعية اخرى بين النص السير ذاتي والرواية التاريخية بكل شفافية ودقة،بحيث ان خسرو لم يظهر في النص السردي بشكل او آخر اذا قلنا انها رواية تاريخية،ولم يشكل شخصا او رمزا اذا كان النص سير ذاتي، اي انه لم يظهر وهو واحد من شخصيات بيت الجاف،في الرواية التاريخية او النص السيرذاتي،ولكن المتمعن المتأمل المتأني في هذا النص الروائي، سيجد خسرو الجاف حاضرا في كل حرف من حروف الرواية، فهو(السارد/الناص/ المؤلف)،وهو صانع الرواية والشاهد فيها بشكل او اخر ،مباشر او غير مباشر على احداثها ووقائعها وتفاصيلها جميعا.
ان السرد يعني الطريقة التي تروى بها الرواية وخضوعها





لكثير من المؤثرات منها ما يتعلق بالعناصر الفنية(٢٢)، ولابد من معرفة ما هي علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات والوسائل التي يستعين بها لايصال المعلومات الى القارىء. ان القصة او الرواية اذن لاتحدد بمضمونها وحسب ،ولكن ايضاً بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون،وهذا معنى قول ((ولفغانغ كيزر)):

((ان الرواية لاتكون مميزة بمادتها فقط ولكن ايضاً بواسطة هذه الخاصية الاساسية المتمثلة في ان يكون لها شكل ما بمعنى ان يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية،انه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له))(٢٣) وهذه المقدمة تقودنا الى التعرف الى زاوية الرؤية عند الراوي والتقنية التي يستخدمها للحكي لتوصيل افكاره وتاثيرها على المتلقي،ان السارد المتكلم يحظى بدور بارز في ادارة اللعبة السردية داخل متاهة الحكي بوصفه تمظهرا لافتا ومكوناً أصيلاً في بنية السرد القصصي(٢٤)،وغالبا ما ترتد حركات السارد المتكلم الى وجهة نظر المؤلف(الرائي) التي هي في سياق معاينته الحيز المكاني(مشابهة لحركات آلة التصوير والكاميرا في الفيلم، التي تقدم مسحا تتابعيا مشهد معين))(٢٥):

((وارتفعت اصوات قرع الطبول تملأ الآفاق، انها مهرجانات الفرسان الذين اعتلوا صهوات جيادهم وهم ينتظرون((ريج)) وأمير الجاف،وما ان بدأ الموكب بالتحرك صوب مضارب العشيرة حتى راح الفرسان اربعة في اثر اربعة في ممارسة الالعاب الرياضية، وأخذ الاخرون يلصقون اجسادهم على جهة واحدة من بطون جيادهم المنطلقة كالسهام وكأنها جرداء من اي شيء.. وترى آخرين وهم منتصبون على ظهور خيولهم يؤدون حركات دقيقة تتسم بالخفة والاتزان..)) اليس هذا تصويرا سينمائيا من خلال كاميرا ذكية لمشهد انساني خلّاب؟

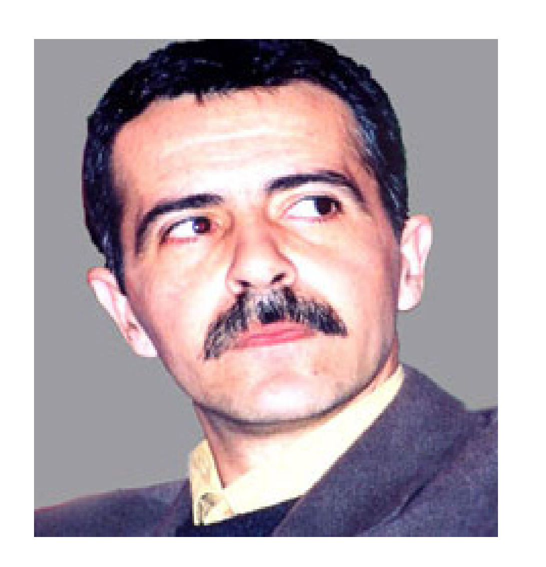
واخيرا لقد كان الروائي خسرو امينا على تأريخ الجاف صادقا مبدعا في تقديم نص روائي استثنائي،فيه كل التقانات التي لها القدرة على تشكيل رواية سيرذاتية قادمة من ايام ناصعة لتاريخ قبيلته التي انجبته من عزيمتها وفرادة شخصيتها الفذة.

الهوامش والمصادر والمراجع

١. سيرة الغائب ، سيرة الاتي:السيرة الذاتية في كتاب طه حسين(الايام)،شكري المبخوت،دار الجنوب للنشر،تونس،١٩٩٢،:٩
٢. سيرا جبرا ابراهيم جبرا الذاتية،خليل شكري هياس،رسالة ماجستير،جامعة الموصل،كلية التربية،٢٠٠٠،:٨
٣. أنساق الميثاق الاطيبوغرافي السير الذاتية بالمغرب،حسن بحراوي،مجلة آفاق المغربية،العدد ٣ ـ ٤، ـ ١٩٨٤ ،:٣٩
٤. أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات،فيليب لوجون،ت:ضحى شبيحة،مجلة الثقافة الاجنبية، العدد٤ لسنة ١٩٨٤،:٢٤
٥. م.ن:٢٥
٦. قتلوا الباشا،رواية،خسرو الجاف،منشورات اتحاد الادباء في العراق ،بغداد،ط١، ـ ١٩٩٥،:٥
٧. م.ن:١٧٩
٨. م.ن:١٧٠
٩الفضاء القصصي عند كمال عبد الرحمن،نايف سيدو قاسم،رسالة ماجستير،كلية الاداب ،الجامعة الحرة في هولندا،٢٠١٠،:٣٦
١٠.شعرية المكان في الرواية الجديدة،الخطاب الروائي لأدواردخراط نموذجاً،خالد حسين حسين،سلسلة كتب الرياض(٨٢)،مؤسسة اليمامة الصحفية،٢٠٠٠،:١٢٠
١١.الرواية:٥٩
١٢.م.ن:٢٧
١٣.م.ن:٢٧
١٤. الشخصية الاشكالية في خطاب احلام مستغانمي الروائي،حميد عبد الوهاب،رسالة ماجستير،جامعة الموصل،كلية التربية،٢٠٠٩،ـ :٢
١٥. تشكيل الشخصية في مجموعة(الاقمار الشائكة)،كمال عبد الرحمن،مجلة افكار،وزارة الثقافة الاردنية،العدد(٢٨٢) تموز ٢٠١٢،:٩٦
١٦. الرواية:٨٦
١٧.الرواية:٨٦
١٨. الانسان من هو؟،قاسم حسين،دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٤،:١١
١٩. فضاء النص الروائي،محمد عزام،دار الحوار ،اللاذقية،١٩٩٦،:٨٧
٢٠. بناء الرواية،ادوين موير،ت:ابراهيم الصيرفي،مراجعة:عبد القادر القط،الدرا المصرية للتاليف والنشر،دار الجليل للطباعة،القاهرة ،١٩٦٥،:٨٧
٢١. الرواية:١٢ ـ ١٣
٢٢.بنية النص السردي،د.حميد لحمداني،المركز الثقافي العربي ،ط١،ـ ١٩٩٣ ،:٤٥
٢٣.جماليات المكان في الرواية العربية،شاكر النابلسي،المؤسسة العربية للدراسات،بيروت،١٩٩٤،:٢٩٢
٢٤.تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي،ا.د.محمد صابر عبيد،دار الحوار ،اللاذقية،سورية،٢٠٠٧ ،:٩٥
٢٥.وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان،يوري اوسبنكي،ت:سعيد الغانمي، مجلة (فصول)، القاهرة،مج:١٥،ع(٤)،١٩٩٧،:٢٥٨







هل لدينا مدينة روائية عربية ؟

عبدالفتاح الحجمري
المغرب

١- في المستهل

لو جاز لي أن أقترح عنوانا آخر لهذا العرض لوسمته ب : " مدن خفية أو البحث عن مدينة روائية عربية " . ذلك أن الفرضية التي أود تقديمها للاختبار تنطلق من تأملات نظرية لعلاقة المدينة بالرواية ، أي علاقة فضاء بفضاء ، في ضوء ما للمدينة من خصوصية مكانية وعمرانية تتحكم فيها رواسب إنسانية عامة ، ومفتوحة على قيم المعيش والمحلوم به والصور المعبرة عن ترسباتهما في الوجدان والكتابة .

يبدو لي أن الرواية لا تصلح إلا للكتابة عن المدينة ، أي عن التشتت والاندثار . لا يتعلق الأمر في هذا البحث بمحاولة فهم أشكال حضور المدينة كأمكنة ضمن النص الروائي من حيث هي وضع ملهم في بناء المشاهد وتنويع مراتبها وطبقاتها الدلالية ، وإن كان هذا النوع من الأبحاث ضروريا وأساسيا ؛ لكنني أود – بالمقابل – أن يعرفنا هذا التحليل ببعض المواقف التي تسكن وجدان السراد والشخصيات الروائية في علاقتها بفضاء المدينة ، لا بوصفه فضاء يمكن رسم حدوده الطبوغرافية كما هي في الواقع الفعلي ، وإنما بوصفه عالما من القيم والأفكار التي تمكن من الحديث عن " سرد للمدينة " ممتلك لأشكال معينة من الكتابة والتخييل .

من هذا المنظور ، يمكن إنجاز نمذجة نصية وتاريخية لعلاقة الرواية بالمدينة بحسب تشخيصاتها الحكائية منذ القرن التاسع عشر وصعدا ، وفي اقتران بسؤال النهضة الكاشف عن تحولات ثقافية واجتماعية وسياسية مغربا ومشرقا وإن بدرجات متفاوتة من قطر إلى آخر . وهذا يعني أن موقع التخييل الروائي – بخصوص هذه العلاقة التي تربط المدينة بالرواية – يحمل في ثناياه " رؤية نقدية " أساسها نصوص حاملة لملمح الابتكار وتجاوز الواقعية الفجة والجامدة .

ولذلك ، فإن قيمة الأدب الروائي الراصد لأحوال المدينة العربية ليست واحدة ومتماثلة في جميع المجتمعات العربية رغم العديد من القواسم المشتركة تاريخيا واجتماعيا وسياسيا . وعليه ، فإن مواقع المدينة متفاوتة ومن الصعب تعميمها ؛ على أن معيار التنسيب يقترن بمختلف القيم الفكرية وأنماط الوعي التي يعبر عنها الروائيون أنفسهم بصدد الحداثة والديموقراطية والحرية ...

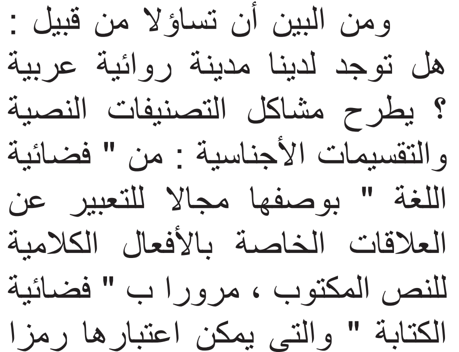
إن سؤال الأدب من سؤال المجتمع .

من هنا أهمية التفكير في جوهر الأسئلة التي يطرحها علينا الخطاب الروائي العربي اعتبارا لهذه الحقبة الاستثنائية من تاريخنا وراهننا المطبوع بالعديد من الأحداث والهزائم ، قاسية في أغلبها وباعثة على الكثير من الأسى ، يبدو معها مجتمعنا العربي سجين يقينيات ماض مليء بالانكسارات ، وحاضر لا يولد إلا الإحباط ، ومستقبل يصنعه المجهول والعدم . لا أحد ينكر الأزمة التي تعتري مجتمعنا العربي أمام انتشار الأمية وتضييق مجال الحريات ، وانتهاك حقوق الإنسان وبروز خطاب التعصب وانحصار خطاب التعقيل ... ليس هذا الكلام حشوا ولا إطنابا ، بل إن إيراده في هذا المستهل يأتي بغاية بيان كيفية تفكير الرواية في المدينة بوصفها " صورة للمجتمع " رغم كونها قائمة في الواقع والتاريخ ، إلا أنها تفتح علاقة الرواية بالمدينة على عالم أكثر رحابة يربط الرواية بالحياة ، أي بوجود محتمل يهدف " التصالح " مع الواقع و " توفير " قيم " نبيلة " ومفتقدة ...

٢ - فضائية أدبية : تحديدات أولية

سعت مختلف نظريات السرد الأدبي اقتراح العديد من التصورات لأجل صياغة نظرية عامة للفضاء الأدبي تراعي أشكال النصوص ودلالاتها سواء تعلق الأمر بالسرديات الشكلانية أو البنيوية أو السيميائيات ...

" لا وجود لنظرية حول الفضاء الأدبي ، بل هناك فقط اجتهادات متفرقة " (١) . هذا ما أعلنه هنري ميتران في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي عند رصده لمختلف الأبنية النصية للفضاء ووظائفها الحكائية . لكن انفتاح نظريات السرد الأدبي على إنتاجات معرفية جديدة ربما سمح اليوم بإمكان تصور نظرية حول الفضاء الأدبي تستفيد من علوم اللغة وتحليل الخطاب والهندسة والسيميولوجيا ... ومن مجمل الممارسات التي تشرط الإطار الاجتماعي للفضاء الأدبي . ولذلك ، ينبغي أن نأخذ بالاعتبار تعدد المعاني التي تؤطر نظرية الفضاء الأدبي وما توفره من استعارات تغدو إحدى السمات المميزة لحقيقة الفضاء ذاته بما هو معنى تعكسه الصور والإدراكات والتمثلات (٢) .



ومن البين أن تساؤلا من قبيل : هل توجد لدينا مدينة روائية عربية ؟ يطرح مشاكل التصنيفات النصية والتقسيمات الأجناسية : من " فضائية اللغة " بوصفها مجالا للتعبير عن العلاقات الخاصة بالأفعال الكلامية للنص المكتوب ، مرورا ب " فضائية الكتابة " والتي يمكن اعتبارها رمزا لفضائية أعمق للغة ، وصولا إلى " فضائية الأسلوب " الناظم لمجمل المكونات النصية (٣) . من هنا ، تروم الفضائية الأدبية رسم الحدود بين العوالم القائمة والممكنة ، مثلما تروم الكشف عن المقتضى الذي بموجبه يندمج الفضاء – سواء أكان واقعيا أو خياليا – بالشخصيات والأحداث وتطور الزمن (٤) . وهذا ما يبرر قراءة الفضائية الأدبية في ضوء التجسيرات القائمة بين الأشكال والمضامين الحكائية . إن الفضاء في الرواية فضلا عن كونه إبرازا لساحات عمومية وأزقة ومنازل ، هو كذلك مجموع الآلام والأفراح ، ومجمع للأحلام الطموحة للشخصيات (٥) .

٣- ما معنى المدينة ... في الرواية ؟

المدينة خلق للعالم قبل أن تكون تصويرا له . إنها تخيل ، وما ينقله الروائي هو فكرة عن المدينة وليس المدينة ذاتها . وهذا يعني أن المدينة الروائية هي مدينة خيالية . من هنا يمكن الحديث عن ذاكرة للمدن تستدعي مدنا خاصة

بالمؤلفين (٦) فتكون لنجيب محفوظ قاهرته ، وليوسف القعيد وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني قاهرتهم ؛ مثلما يكون لعبد الكريم غلاب فاسه ، وللطاهر بن جلون وأحمد المديني ومحمد برادة وعز الدين التازي فاسهم الخاصة . إن تشييد مدينة روائية يتأسس على مدينة واقعية عادة ما أغرت النوع الأدبي وحقوقه الخاصة بإعادة الإنتاج (٧) ، مع مراعاة أحوال الأفراد والمجتمعات ومقتضيات التاريخ والفكر والأنتروبولوجيا (٨) . مهما يكن من أمر ، تبدو المدينة الروائية عالما من الكلام ، وهي بهذا قريبة من الشخصية الروائية : إنها فضاء تبتدعه الكلمات (٩) .

٤-...وهذه صور من سرد المدينة

يبدو من الصعب اقتراح نظرية للفضاء الأدبي خارج حدود التحليل النصي والذي يمدنا بمجمل التداعيات الفكرية والثقافية لاشتغال الفضاء في النص بصرف النظر عن أية مماثلة مع الواقع كما ألمحت سالفا .

تحفل الرواية العربية بالعديد من النصوص التي اتخذت من فضاء المدينة مكونا مركزيا في صياغة الأحداث وتأثيث العوالم ، بل إن أسماء المدن تصدرت عناوينها كذلك لغاية بناء متخيل روائي يعكس مختلف الرؤى والملامح التي تشخصها المدينة بأحيائها وأزقتها وحواريها ، وأحلام ساكنيها المهمشين والميسورين وحكاياتهم العجيبة والغريبة والمليئة باليأس حينا ، والتآلف مع المكان حينا ثانيا ، وفضح الخراب العمراني والنفسي الذي تسببه عبثية الحروب ووحشيتها حينا ثالثا .

روايات عربية عديدة من سوريا ومصر والعراق والجزائر وفلسطين ولبنان أبدعت في تحويل زمن الرواية إلى لحظة حكائية ذات جرأة على مكاشفة مصير الفرد والجماعة حين تعيقه سلطة قاهرة وعمران خانق وعشوائي . من هنا إمكانية إبراز صور لسرد المدينة بوصفها عالما :

١ . **مليئا بالتوتر :** بحيث تفصح تعقيدات الحياة اليومية طابع الطوية في علاقة الشخصيات الروائية بالمدينة ، وإن بدت علاقة مجلية لتاريخ الأنا مصدره تفكير داخلي وتأمل جواني : (مدينة براقش) لأحمد المديني ، (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني ...

٢ . **مثقلا بالمهمش :** تظهر نصوص من الرواية العربية ميلها نحو تشخيص عوالم المهمشين ، تبدو علاقة الشخصيات بالمدينة حادة ومتوترة تحمل أثر الأحلام المنكسرة أو المؤجلة : (أرصفة وجدران) لمحمد زفزاف ، (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان ، (وكالة عطية) لخيري شلبي ...



٣ . **راصدا للتحول :** ذلك أن علاقة الشخصية بالمدينة يمكن أن يحكمها وعي بقيم جديدة تسود بدل أخرى تتوارى . والعلاقة هنا تعادل "رؤية نقدية" أساسها أزمة اجتماعية أو فكرية : (القاهرة الجديدة) لنجيب محفوظ ، (الشراع والعاصفة) لحنا مينه ، (شرق المتوسط) لعبد الرحمان منيف ...

٤ . **مجليا للسلطة :** تجسد نصوص من الرواية العربية حقبا عنيفة من التاريخ الاجتماعي والسياسي العربي ولدت الرغبة لدى الشخصيات الروائية في التحرر من ضغط السلطة وبؤس حاضر مفجع : (عو) لإبراهيم نصر الله ، (سمر الليالي) لنبيل سليمان ، (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم ... تعبيرا عن السقوط : حين تقدم الرواية العربية وصفا دقيقا لانهيار العديد من المدن من جراء حروب أهلية أو اعتداء أجنبي . وتحمل المدينة في هذه الروايات إما صورة هوية مفتقدة ، أو صورة فضاء لتعرية أوهام الوطن : (المخطوطة الشرقية) لواسيني الأعرج ، (ثلاثية غرناطة) لرضوى عاشور ، (الوجوه البيضاء) لإلياس خوري ...

٥-سرد المدينة في رواية (الفريق) (١٠) لعبد الله العروي

تمدنا الفقرات المثبتة فويقه بإمكانية بحث سرد المدينة وخصوصيته الحكائية ، واقتراح تصورات خاصة بالمدينة كأفق للحدث الروائي وكموقف فكري يبني في المحصلة النهائية رؤية وجودية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية . من هذه الزاوية ، لا تكتسب صورة المدينة في الرواية دلالة أحادية ، أي أنها لا تكتسب تعريفا نموذجيا يمكن استخلاصه من مقومات النوع الأدبي ، أو مادة التأليف الروائي ، أو من تقنيات السرد المتنوعة والمتعددة .

في الفصل الرابع من كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) : " العرب والتعبير عن الذات " يعالج عبد الله العروي إشكالية الصيغ التعبيرية واصلا تساؤله : ما هو الشيء الروائي في مجتمعاتنا ؟ بمسلمة أساسية حاملة لتصوره للرواية بوصفها بنية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية ، تستعير معيارها من بنية المجتمع ، وتفسح مكانا تتعايش فيه الأنواع والأساليب المختلفة ، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا . وحين نمعن النظر في هذا التصور ، سنلاحظ أن عبد الله العروي ظل فيما كتبه من روايات باحثا عن تلك الصيغة الكلية والتي تجعل من المدينة الكبيرة المسرح الضروري للرواية الكبيرة ، لأنها – أي المدينة الكبيرة – تجمع في حيز محدود ، المركز والأطراف ، الإنسان وسوابقه ، العالم المنجز ورسومه الأولية والعرضية (١١) .

سأتخذ في هذا التحليل من رواية (الفريق) لعبد الله العروي مدار مقاربة واختبار :

المدينة في رواية (الفريق) مدينتان : مدينة خيالية وأخرى واقعية . علينا أن نحتاط عند رسم الحدود والمعالم بين المدينتين ، فالتمييز هنا إجرائي ومن أجل التوضيح . ولذلك ، تبدو (الصديقية) في الرواية مدينة خيالية ذات ظلال واقعية ، وتبدو (الدار البيضاء) أو (الرباط) مدينتان واقعيتان بأبعاد خيالية . وهذا يعني أن سرد المدينة – في الخيارين معا – يفتح النص على محتمل حكائي تسعى من خلاله شخصيات الرواية – باختلاف مواقعها وتنوع مساراتها الحياتية – التعبير عما يسكن وجدانها من أحاسيس ترصد أحوال الأقدار التي تشدها إلى هذه المدينة أو تلك . ويقيم الأفق الحكائي للرواية جسورا بين الكائن والممكن ، بين الرغبة المشتهاة والقدرية التي تحياها بدون أوهام من خلال :

١ . الهجران والإحساس بالوحدانية :

" شعيب ابن الصديقية الوفي غادرته زوجته بدون سبب ظاهر . كان يحبها في صمت ولا يستحضر عبارات الأفلام المصرية ، فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته وحيدا يناجي ربه في المدينة العتيقة ... ثم جاءه الخبر أن زوجته الفارة حامل ، وأنها في حيرة من أمرها ، فكتب لها على التو ليذكرها أنها حرة ... إن أرادت احتفظت بالمولود وتحمل هو المصاريف ، وإن أرادت أن تتحرر تماما ساعدها على ما تريد . اختارت الزوجة الحل الثاني إذ كانت لها مطامع . وهكذا ذهب شعيب وأمه إلى البيضاء وبحثا طويلا في حي من الأحياء الجديدة حيث لا تعرف الأزقة إلا بالأرقام (الرواية : ص ٨) " .

٢- لسرد المدينة أفق حكائي آخر للتعبير عن مقاومة الفردانية . يقول بنعيسى الخلوقي :

" لن يمر وقت طويل حتى يكون الفرد قد انسلخ عن فردانيته المستوردة ، في المدن وفي القرى ، فلا يخاف عليه من اليأس والغيظ اللذين يدفعان الناس دفعا إلى التمرد والإجرام (الرواية ص ٩٣) " .

قد لا تكون هذه الصورة المركبة كافية للتدليل على الخصوصية النصية والحكائية لسرد المدينة ، إلا أن رواية (الفريق) تسعى إلى إعطاء (الصديقية) حاضرا اجتماعيا لا يفصل مصير الشخصيات عن مصير المدينة ذاتها سواء في إدراكها لحاضرها أو حدسها للمستقبل :

" الصديقية مدينة هادئة ، سكانها فقراء ، لكنهم سعداء ، الأيام تتابع متماثلة ، الابن يشبه أباه ، والبنت تشبه أمها ، والنهر هو النهر والولي هو الولي ... (الرواية : ص ٩٤) " .

" (لكنها) الآن مدينة تحيا بحياة جماعية غير حياة سكان الأفراد ، لها قلب وجوارح . (الرواية : ص ١٦١) " .

٣- يقوم التشييد السردي للمدينة في هذه الرواية على الاستغراق الذاتي ، ويظل مسكونا بمعرفة الملتبس والمبهم في علاقة الكائن بالمدينة ، لأنها علاقة تفيد البحث عن




هوية بعد نكبة أو حظ عاثر ؛ فتغدو المدينة موازية لتجربة انتماء وانتساب تمكن من التكيف مع ممكنات الوجود ، وتخطي الضياع والقنوط . وهذا ما يعبر عنه حوار عميق بين علي نور وخميطة :

" – أنا ابن البيضاء أعرف القسم الغربي منها دربا دربا وأحيانا دارا دارا .

-أولست من الصديقية ؟

قهقه :

- أنا صديقي بيضاوي ، كما أنت صديقية طنجاوية جنسيتنا الصغيرة كالكبيرة لا تضيع (الرواية : ص ١٣٧) " .

هكذا ، يشكل سرد المدينة في الرواية صورة نووية لا يمكن لعالم مفارق كل شيء فيه أصبح له طعم " الشك والتردد " والغربة والانكسار . إنه حالة وجودية ساكنة ، حنينها إلى الماضي مشحون بالحسرة ، وانتماؤها إلى الحاضر مليء بالمرارة ، وتفكيرها في المستقبل لا يعد بأي أمل .

فهل من قبيل المصادفة أن نقرأ في نهاية الرواية هذه الفقرة المعبرة :

" سجنا أنفسنا في نطاق ضيق ، لا نتجاوز أسوار المدن الكبرى ظنا منا أن سكانها هم صفوة الصفوة ، في حين أن العكس هو الصحيح . المدن الكبرى قتالة فتاكة لا تنتعش إلا بمن يفد عليها من الآفاق (الرواية : ص ٣١٦) " .

ولذلك ، لا تمنحنا المدن العربية إلا حياة اللامتوقع ... نتوهم لحظة أو لحظات أنه بإمكاننا تبديد الوحشة بألفة مزعومة ... أما صفوة الصفوة أو من يفد من الآفاق ، فإنك تراهم يمرون من غير تخفيف الوطء في مدن قاصية دانية ... نعرفها ولا نعرفها ، وربما سئمناها وسئمنا أعمارنا المتهالكة والمتآكلة أيضا .

إحالات :

(١) Henri Mitterand Le discours du roman PUF ١٩٨٠

(٢) jean yves Tadie Le recit poetique PUF ١٩٧٨ P٤٧ . ٤٨

(٣) Gerard Genette Figures ٢ Seuil ١٩٦٩ P ٤٤,٤٥

(٤) Roland bourneuf et Real ouellet Lunivers du roman PUF ١٩٧٢ ed ١٩٨٩ P ١٠٧

(٥) Jean Weisgerber Lespace romanesque lage dhomme ١٩٧٨ P ١٤

(٦) La memoire de la ville , sous la direction de yves clavaron et bernard dieterle , collection centre detudes comparatistes ٢٠٠٣

(٧) أنظر الفصل الرابع من كتاب Jean yves Tadie . Le roman au XX eme siecle

(٨) Ulf hannerz , explorer la ville , element danthropologie urbaine

(٩) Jean yves Tadie , ibidem

Les Langages de la ville , ouv collectif , presse universitaire de Mirail ٢٠٠٣

(١٠) عبد الله العروي : الفريق ، رواية ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ .

(١١) عبد الله العروي : الإيديولوجية العربية المعاصرة ، ترجمة محمد عيتاني ، دار الحقيقة ١٩٧٩ .



الريف يروي سيرة المدينة

محمد الغربي عمران
اليمن

تمدن المدائن هو تمصر الامصار..لأن المدينة حصن يبنى في أصطمة الأرض"لسان العرب"وكل أرض يبنى في أصطمتها فهي مدينة ومصر(١)ويرجع أصل كلمة مدينة في اللغة العربية إلى (مدن),ومدن بالمكان أي أقام به.كما أورد الفيروز أبادي وابن منظور أن المدينة تعني الحصن, أما الزبيدي فيُرجع أصل المدينة إلى كلمة (دين) لأنها تتضمن معنى التملك,وأصل الكلمة كما ورد في معاجم اللغة عربي وليس آرامي أو عبري (٢) والمتفق عليه لدى المختصين حول تاريخ التمدن البشري أن أولى التجمعات البشرية التي عثرٍ عليها الآثاريون تقع يقينا في منطقة المشرق العربي, وعلى وجه الخصوص في حوض الفرات الأدنى ,ثم الأوسط. بدءاً من أواسط الالف الرابع قبل الميلاد. وبعد وقت ظهرت بوادي النيل (مصر) سمات واضحة لحياة المدن, ثم بعد عدة قرون تجلت مدن في الهند(٣)

وقد حظيت المدينة بمساحة واضحة في الرواية العربية وكانت دالة على التحول والتغير المجتمعي بما في ذلك تمظهر مناظيم القيم والأخلاق وتطورها.

وفي ورقتي التي أحاول تقديم مختصر عنها ركزت على الخط الموصل بين المدينة والريف في الرواية العربية.. المدينة اليمنية نموذجا.

فإذا كانت الأعمال الروائية العربية قد أحتفت بمجتمع المدينة كمدينة مختلفة الخصائص عنها في التجمعات الريفية.. فان الرواية في اليمن ظلت تقدم مجتمع مديني يحتفظ بخصائص وقيم الريف .. اذ أن مجتمع مدينة الرواية في اليمن يختلف عن مجتمع رواية المدينة .. ولذلك لن نجد في الرواية اليمنية ما نجده في مجتمع (الخبز الحافي) لمحمد شكري.. من تعقيدات وتداخلات .. أو لدى نجيب محفوظ في :أولاد حارتنا.. خان الخليل .. زقاق المدق ..بين القصرين.. قصر الشوق... أو في (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا او مدن الملح لعبد الرحمن منيف.. و(خاتم) للروائية السعودية رجاء عالم التي تعالج في جل روايتها مجتمع مدينة مكة.. أو في (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغنمي.. والقائمة تطول.





وقد اخترت ثلاث روايات يمنية لورقتي التي أتناول فيها : القيم المدنية في الرواية اليمنية.. وتأثير تلك القيم المتمثلة بمدنية عدن على المدينة اليمنية.

ولأعمال لثلاثة روائيين من اليمن.. تناولت تأثير مدينة عدن في مجتمعات المدن اليمنية الأخرى .. والروايات هي: (المكلا) لصالح باعامر.. و(الرهينة) لزيد مطيع د ماج.و(صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد عبد الولي.

عالجت تلك الأعمال علاقة مجتمعات تلك المدن بمجتمع مدينة عدن وتأثيره.. حيث مثلت عدن المجتمع المدني في تلك الروايات .. في الوقت الذي تستعير مجتمعات تلك المدن وغيرها من المدن اليمنية قيم التمدن من عدن.

و مدينة (المكلا) تقع على سواحل البحر العربي.. والتي أتخذ الكاتب من اسمها اسما لروايته.. وقد عالج الكاتب في روايه أنفتاح ذلك المجتمع على غيرة من المجتمعات بحكم موقع المدينة على البحر.. وبروز تعايش أعراق مختلفة فيها.. عربية وافريقيا وهندية.. إلا أن القادمين من الجبال والصحراء عادة ما يصبغون مجتمع المدينة بعاداتهم القبلية وما يصاحب ذلك من صراع قاسي للسيطرة عليها والتسلط على مجتمعها. مستغلين غياب رجال البحر من سكان المدينة.. الذين يركبونه ليغيبون أشهر طويلة منشغلين بالتجارة ونقل السلع إلى سواحل شرق إفريقيا والهند.. إضافة إلى صيد السمك. وبذلك يتركون المدينة لبدو الجبال والوادي.. كما ترصد الرواية رحيل بعض السكان إلى عدن للعمل هناك .. ليعود كل منهم بعد سنوات محمل بتفاصيل وعادات وقيم مدينة عدن وأسلوب معيشة سكانها.

الشخصيات المحورية (سعيد) يتعامل بحسه الريفي مع الأحداث وحين أنتقل إلى عدن ظل ذلك الغريب في تعامله مع من حوله.. حاملا معه عادات وقيم مدينة لم تتخلص من موروث الريف.. أو الوادي والصحراء..

والرواية الثانية بعنوان (الرهينة) للروائي زيد مطيع دماج.. وتدور أحداثها في مدينة (تعز) الواقعة على على سفوح جبل صبر.. وتبعد عن عدن مئة وعشرين كيلو غربا.. وقد رصدت الرواية أثر مجتمع مدينة عدن على مجتمع تعز.. من خلال تلك الأعداد الكبيرة التي تهاجر إلى عدن لتعود محملة بقيمها .. وتدور أحداث الرواية في

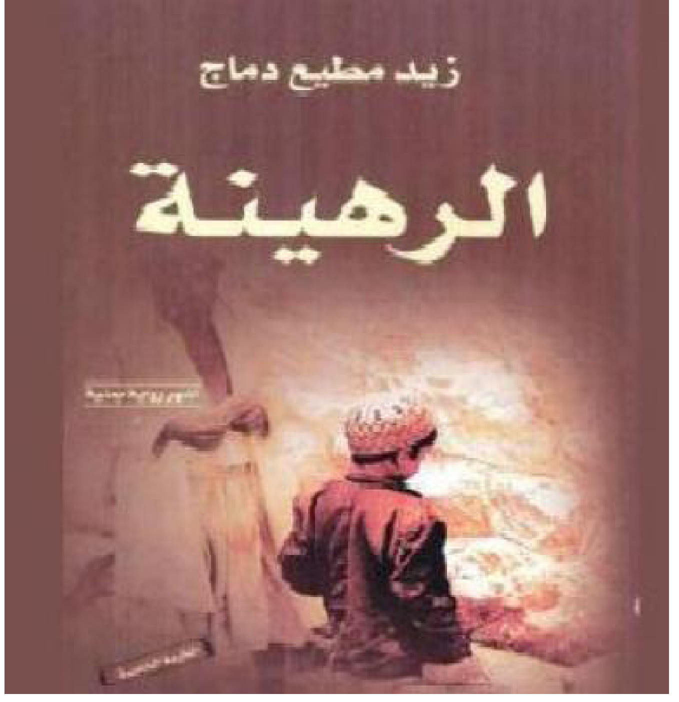


العقد الأخيرللاستعمار الإنجليزي لعدن التي تحولت فيما بعد إلى عاصمة لجنوب اليمن.. واغتراب معظم سكان تعز في عدن حولهم إلى جسر لنقل قيم مدنية واسلوب حياة جديدة تأثر على بناء مجتمع تعز الذي تسيطر عليه الأفكار الرعوية والعادات القبلية والعشائرية .. وبذلك حمل أولئك المهاجرون قيما مدنية وعادات جديدة.. لتتحول تعز إلى النموذج الامثل بين مدن الشمال حين تقاوم القبيلة وتبشر باندثار نفوذها .

في رهينته زيد مطيع دماج لم يكن مجتمع تعز حاضرا بشكل قوي– وهنا المفارقة- فقد ركز الكاتب في روايته على مجتمع قصر الحاكم الذي كان يتخذ من المدينة مقرا له دون أن يعلنها عاصمة..

وبذلك ركز زيد على الجانب السياسي و على الصراع الرهيب الذي كان يدور في قصر (صالة) وهو اسم قصر للإمام حاكم البلاد.. مجسدا من خلال شخصيات القصر مفهوم المدنية.. ونظرة قصر الحاكم إلى مجتمع تعز





كرعية يتبعونه.. وكذا موقفه من حياة مجتمع عدن.. ذلك المجتمع الذي يديره الإنجليز.. حيث التي يعتبره مجتمع مارق على الدين.. وأن عدن دار للمعاصي والموبقات.. وداره دار التقوى .. ولا عجب من موقف قصر الحاكم الذي كان يعاني من المعارضين لحكمه حين تركز نشاطهم في مدينة عدن .

وهنا مقطع من الراوية يقول الرهينة مخاطبا صديقه " عندما وصلت إلى دار النائب، فرح صديقي (الدويدار بي، وغمرته سعادة لم أكن أتوقعها. وبدأ يعرفني على كل جزء من القصر الواسع وملحقاته، وكنت أصادف، وأنا معه، نساء من مختلف الأعمار..."(٤)

إذا قدمت لنا الرهينة سكان القصر .. أو مجتمع البلاط والحاشية كما يعيشون بشكل مستتر.. في الذين يعتبرون حياتهم حياة مثالية مقابل نقيض ذلك ما يقع خارج أسوار القصر.. ولذلك نرى أن زيد يرصد تلك الحياة الماجنة لنساء القصر ورجاله وغلمانه من خلال الصراع الذي يدور بين أجنحة الحكم.. بما فيهم أولئك الرهائن والدويدارات المجلوبين من الريف .

الرهينة وهي الشخصية الرئيسية.. والدويدار وهو صديقة.. وقد يتصف أي رهينة بالدويدار.. كون تلك الصفة تطلق على من يستخدمون كخدم في قصر الملك من صغار السن.

في الوقت الذي يعيش مجتمع القصر تلك الحياة المستترة.. كان رأي الإمام عن مجتمع عدن بأنه دار معاصي يديره الكفرة.. داعيا المجتمع إلى التحصن مما يرد من تلك المدينة.

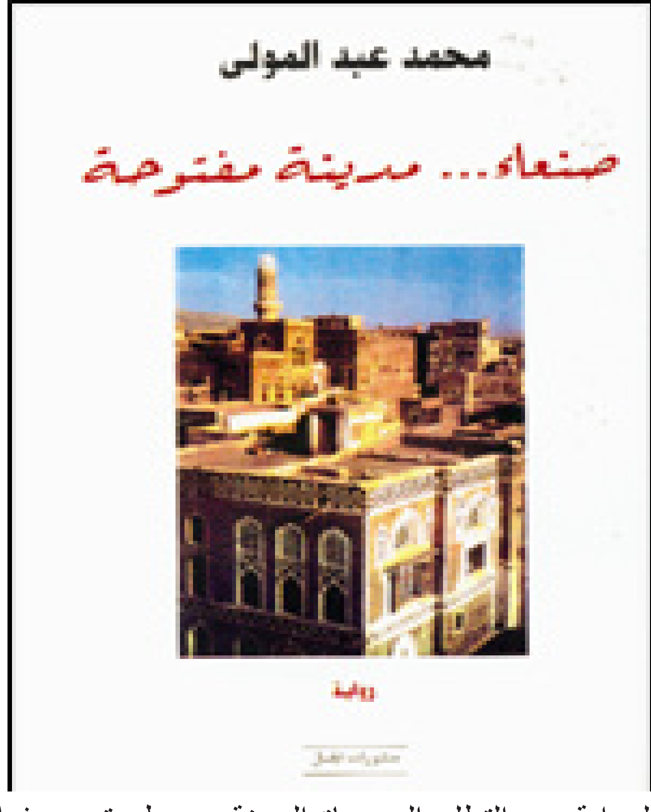
يرى الرهينة تعز لأول مرة فتدهشه ، كما تلفت أنتباهه القلعة المطلة من جنوب المدينة تدهشه .

,ويقول واصفا "كم هي جميلة هذه المدينة!.. شاهدتها لأول مرة عندما أخذت من قريتي ووُضِعت في قلعتها (القاهرة) بين رهائن الإمام..."(٥) وبعد ذلك يؤخذ من القلعة ليخدم في قصر الحاكم .. فيكتشف حياة جديدة .. ينشغل الكاتب طوال الرواية بتقديمها لنا.

أما الرواية الثالثة بعنوان(صنعاء مدينة مفتوحة) وقد يظن القارئ بأنه سيلج إلى رواية تعالج حياة شخصيات من المدينة.. ليكتشف بأنها مثل سابقتيها تتخذ من الشخصيات الريفية أبطالا لها.. وبذلك يدرك المتتبع لموضوع المدينة في الرواية اليمنية .. موضوع شائك..أو متداخل.. فبالإضافة إلى أن الشخصيات الرئيسة لرواية (صنعاء مدين مفتوحة) والروايات الأخرى ريفية.. يجد القارئ في أجواء وعادات ريفية .. فلا يفرق بين الريف والمدينة.. إلا أن تلك الشخصيات الريفية تظل طامحة بحاية وقيم مجتمع مدنية عاشتها في عدن.. مما يجعل القارئ يدرك أن الكاتب ورغم اختياره لروايته عنوان (صنعاء مدينة مفتوحة).. إلا أن أحداثها لا تدور في صنعاء بشكل كامل.. ولا ترصد تطور القيم المدنيها فيها ..

والشخصية المحورية نعمان وصديقه القادم من شرق افريقيا لا ينتميان إلى صنعاء.. وبذلك نكتشف أن المدن الثلاث صنعاء وتعز والمكلا تجمعات لم ترقى إلى مستوى مجتمع المدينة الذي تمثله عدن..

منتصف القرن الماضي..هو زمن احداث رواية عبد الولي .. وهو زمن التحول الكبير داخل الجتمع اليمني الذي قاد ثورة ضد النظام الهنوتي في الشمال.. وثورة لتحرير الجنوب من الإحتلال البريطاني.. وتعبر شخصيات



الرواية عن التطلع إلى حياة المدينة عن طريق وصفها لحياة القرية القاسية واللهفة لترك تلك الحياة والعودة إلى عدن حين يقول : "آه يا صديقي كم أنا مسرور .. وحزين أيضا .. مسرور لأنني سأغادر "مقبرة الموتى" هذه، وأرى مدينة الأحياء من جديد. وحزين لأنني سأغادر فتاة الجبل" (الرواية، صفحة ١٢)

ثلاث روايات تقدم لنا المدينة اليمنية كمجتمع يقف في موقف بين حياة الريف وحياة المدينة مقابل نموذج المدينة عدن المكتملة أو المُثل التي أثرت بقيمها وتطورها على بقية المدن..

واذا كانت تلك التجمعات السكانية (صنعاء والمكلا وتعز) لم تمثل لدى أبطال تلك الأعمال الروائية المدينة .. مقارنة بنظرتهم إلى عدن المدينة التي يهفو إليها الجميع..حيث العمل..والقانون وحيث يتعايش سكانها رغم أختلاف أعراقهم ومذاهبهم.. لتمثل عدن لشخصيات الأعمال الثلاثة المدينة المثلى. ومثلت قيمها وخصائصها المثال الذي يجب أن يقتدى.. به فإذا كان أبطال تلك الرويات ريفيون وهم ينظرون إلى مجتمعات المكلا وتعز وصنعاء نظرة الريفي إلى المدينة مقابل عدن المدينة المليئة بالمختلف.. فحيث توجد أعراف القبيلة لاتوجد عدن.. وحيث يوجد القانون والنظام توجد عدن.. ففي عدن رأوا العربات التي تسير بانتظام.. وواجهات دور السينما.. والكهرباء .. والمياه النظيفة تصل المنازل عبر الأنابيب.. وفي عدن الأسود والأبيض. الصومالي والهندي.. الكل ينعمون بالمساواة والعدالة والحرية .. فلا يوجد من يقول أنا صاحب هذه المدينة .. أو من يعلن بتمييز أحد عن أحد..حرية حد تنظيم شوارع خاصة للدعارة.. ومحلات لبيع الخمور جنبا إلى جنب مع محلات بيع السلع والاجهزة.. المساجد عامرة وكذلك الكنائس ومعابد البينان والزرادشت .. بوليس ينتشر في كل مكان.. لا يوجد في المدينة سيد أومسود غير القانون برجاله.

ولذلك حين تأتي الروايات الثالث على سيرة المدينة فان عدن قد مثلت المدينة المخلصة.

اذا فسيرة المدن الثلاث في الرواية يبرز سيرة مدينة عدن التي مثلت لأبطالها المدينة الحلم بما مثلته في منتصف القرن الماضي من تحضر قيمي بثته من خلال المهاجرين والوافدين إليها كتجار ومعارضين سياسيين وثوار أوباحثين عن فرص عمل ..أو السفر عبرها إلى دول شتى كمنفذ بحري وجوي .

الهوامش

١-الشدياق, احمد فارس: الساق على الساق فيما هو الفارياق,منشورات دار مكتبة الحياة,بيروت .١٩٦٦, ص ٢٤٧

٢-دراسات في تاريخ المدن العربية الإسلامية,,نوري العلوني,,مجلة الاجتهاد,بيروت,ع٧, ١٩٩٠

٣- صلاح صالح, محاكمات المدن المتهمة,أبحاث في الرواية والمدينة, المجلس الأعلى للثقافة,القاهرة, ٢٠٠٣ ,الجز الأول. ص ٥٧٧



رواية المكان" في (الباب الشرقي) للكاتب خضير الزيدي

د. سمير الخليل

تعرض النقد الأدبي المعاصر للرواية بوصفها جنساً أدبياً له سماته الحضارية التي تتعلق بظروف مرحلية من حياة الشعوب والأمم وهو ما تؤكده نظرية الأجناس الأدبية . ولكن من الأجدر الإشارة إلى أن أجناس الأدب " غير ثابتة تماماً، بل متحولة فالنوع الأدبي ينشأ ويتطور و يتعدّل وفقاً لظروف اجتماعية يسعى فيها الأدب إلى تحقيق دوره سواء على المستوى الفكري أم الجمالي" حتى يغدو جنساً قاراً ينفرد بخصائص تميزه عن الأنواع أو الأجناس الأدبية الأخرى، فقد مر الفن الروائي بمراحل متعددة ومتنوعة من النضج الفني ومحاولات التجريب، ودخول أنماط جديدة في كتابة الرواية لم تكن موجودة من قبل وقد أقتربت الرواية الحديثة من الناس بوصفهم صانعي التأريخ ومحور كل حياة، فالرواية تسعى للاعلام بالوقائع واستبصارها. والتأثير في مستقبل الناس والواقع . وهي أداة الاتصال بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت . وتقاس جودة الرواية أو العمل الادبي بمدى قدرته على "شحذ وعينا واحساسنا بالواقع على نحو متخيل يبتعد عنِ الواقعِ بالمقدار نفسه الذي يقترب منه فلا يكون العمل الأدبي مجرد وعاء للواقع بل في قدرته على تشكيل الواقع تشكيلاً جديداً يضيف اليه قدرة المبدع على الخلق والتشكيل" ، وذلك ماحاول الكاتب خضير فليح الزيدي أن يأتي به في كتابه الجديد الموسوم بـ(الباب الشرقي ، رواية الضحك بلا سبب) مطلقاً عليه تسمية "رواية" مع انِّ الكاتب يواجه المتلقي بين حين وآخر في ثنايا العمل ويطلّ متحدثاً بوصفه صاحب الشأن في هذا الحديث ثم يختفي ويطلّ مرّة أخرى وهكذا ، وهو بذلك لا يقترب من الجنس الروائي الا من خلال توظيف الشخصيات والأحداث ولكنه يبتعد فيما خلا ذلك ، إذ يبنيِ الزيدي كتابه تصويرِ دقيق لتفصيلات على مكان معروف باجتماعيته وتاريخيته وطقوسه وهو (الباب الشرقي) محاولاً أن يبتكر أسلوباً جديداً في القص من خلال توظيف ظاهرة سردية مكانية واحدة تسمى (الباب الشرقي)

ليجعل من هذا المكان لغته وحياته الخاصة ويجعله مكان أنتاج الضحك والنكتة العراقية التي تشي بالانتفاض على الواقع المؤلم والتعرض لكل ماهو ممنوع ومحرم ومسكوت عنه اجتماعياً وسياسياً ، وهذا الموضوع لم تتطرق له السردية العراقية بهذا الاهتمام والتلبّث فالزيدي يجعل من الهامش (الباب الشرقي) مركزاً لكل ماهو هامشي في الحياة أو هو مركزاً للتأثير ، وما أن تتغلغل شيئا فشيئا في خبايا الرواية حتى تدرك أن العنوان هو مركز النص، الذي تشبّعت كل فصوله بشوارع الباب الخلفية وممراته المظلمة وأصحاب البسطيات والبالات وباعة اقراص الإباحة وأبناء الباب وأسواقه وساحاته ومقاهيه ونشاليه ولصوص ليلية إلى درجة اعتبار الرواية رواية مكان بامتياز، حيث يتسيد الباب الشرقي دور البطولة منذ مفتتح الرواية وحتى سطرها الأخير، على هذا الأساس يمكننا أن نسمي كتابه (الباب الشرقي) بـ(رواية المكان) .

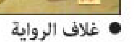
رواية المكان

أن كلمة (مكان) تعني الحيز أو الموضع ، والجمع أمكنة . أما معنى المكان الروائي بالاصطلاح فإنه يمتد إلى مفهوم أوسع ، فهو الخلفية التي تحتوي الأحداث . أما جيرالد برنس فيعرف المكان (space) بأنه ما تقدّم فيه الوقائع والمواقف . كما أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، والحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات الإنسانية ، وأسلوب تقديم المكان هو الوصف .

وقد أهتم الزيدي بالوصف الدقيق كوصفه للباب الشرقي من فوق المنزل "من بين غسيل ملابس الجمعة وفي هذا الارتفاع من أرض الباب .. أرى الرواقات الأربعة .. أرى سينما غرناطة والحمراء والشروق وميامي .. يبدو الباب الشرقي من هذا العلو مكاناً فسيحاً تتنقل في مساربه الأرواح جيئة وذهاباً.. تلك ساحته الأولى وتحتها أنفاق ومحال.. دائرة الساحة مكتملة الدوران الهندسي.. فيما دائرة ساحة الطيران ليس بذلك الاكتمال لكنها مطرزة بجدارية الباشا فائق حسن .. تمتد مساحة عريضة مخضرة ما بين الساحتين ..اعتقدها حديقة الأمة" ، كما أهتم الزيدي بالوصف (المعلوماتي) في وصف الشخصيات كوصف شخصية (الحاج عباس) الذي "يبتاع الراديوات المعطوبة







● خضير فليح الزيدي ● غلاف الرواية

وسادن الصمت العظيم .. يهز برأسه بين الفينة والفينة .. عيناه تتكلم أكثر من صحيح كلامه الخارج من لسان مكسور يجعل من الشين سيناً سيفية ومدغمة بغبار الطلع فيما السين السيفية الحرة تتحول الى ثاء عرجاء من تنور فمه الأدرد .. والراء هي (ال) ثقيلة كراء الأبن المدلل .. أما أصابع يده فكانت السبابة تقف كشرطي المرور تجيز للكلم المنثور عبوراً آمناً وشاهداً على صدق النية وصفاء السريرة .. يهز رأسه مع كل عليلة في الكلم غير المسند بإشارة الحاج من رأس يتأرجح إيجاباً على دوام سرد حكاية الباب" .

أن هذا الوصف الدقيق وأن كان يبطىء من إيقاع الرواية لكنه لا يشكل وقفة في تسلسل الأحداث لأن الوصف "يقتضي عادة إنقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها" فبعض الأوصاف "لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة ، ومن ثم لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية" فأن رواية المكان لم تُبنَ على تسلسل الأحداث كما في الروايات الكلاسيكية بل اشتملت على فصول منعزلة أحدها تحدث فيه الزيدي عن باعة الملابس المستعملة (البالات) وآخر عن المتسولين وعن لصوص النهار أو "العابرون فهو المصطلح الأجدر الذي يعبّر عن العبور من الحقبة الدكتاتورية نحو عالم مابعد ٢٠٠٣ .. وهولاء العابرون ينقسمون الى قسمين .. القسم الأول يطلق عليهم العابر بجنب الحائط ، عابر آخر أستطاع التماهي من الأسابيع الأولى بعد أن أتقن مستلزمات المظهر وإتقان

اللغة والسيمياء .. استطاع أن يتربع على مراكز الدولة الجديدة بعد الهيكلية ويعد نفسه من المظلومين.. هؤلاء الشريحة من باب المعظم حتى الباب الشرقي ، هم الأكثر ذكاء من ذويهم جماعة جنب الحائط كما يصنفهم رشيد الخياط.. بلسانه فقط وخفة عقله يستطيع عبور أزمنة التحقيب كلها ، بل والدخول الى الجنة وبمظلومية عالية الأمتياز إن رغب بدخولها.. غير إن القسم الآخر ربما لا يجد له قبراً أو وظيفة حتى في الجحيم.. ستأكله حصراً الكلاب السمينة في الباب الشرقي" ، ولعل هذا فيه شيء من الرمزية التي لا يغفل عنها المتلقي النابه ، فالرواية أو كما يسميها الزيدي داخل المتن بـ(الكتاب) ، توزع على عشرين باباً ، كل باب مفصول تماماً عن الآخر من ناحية المضمون والمعنى ، فالكاتب لم يهتم بتسلسل الأحداث بل يحتفي بجزيئات مكانية لا تخطر على بال المتلقي بل تثير أعجابه حدّ اللذة وانقطاع النفس وهو يستعرض في وصف (حبل الغسيل) لبيت رشيد الخياط حيث يتحدث – اعني الكاتب- عن جدلية الخارج والداخل بين ماينشر فوق الحبل وما يوحي تحت سقف البيت ، بل منح حبل الغسيل صفات إنسانية ذات إثارات جنسية وهو يعقد مقارنة بين أنامل الكنة(الزوجة الجديدة) للأبن البكر لرشيد الخياط وهي "تؤدي عملها برغبة جامحة ، وهي تداعب نسيج حبل هرم يتلوى بين يديها دون أن ينقطع، مثل صبية فاتنة شقراء تداعب ظهر حصان هرم في أصطبل.. وهو على ذلك منذ سنين ، الكنة وحدها التي أدركت أسراره" ، وأنامل فتاة الدار(طالبة الثانوية) الغشيمة في تعاملها معه فينقطع الى غير رجعة لأن توتره يحتاج الى يد حنون تفهم معاناته وأثارة رغبته في الديمومة فحبل الغسيل "لا يصمد الا في الاصابع الناعمة البيض لكنة المنزل .. لم تتقن الفتاة درس حبل الغسيل فينتحر بين يديها" .

واللافت أن الزيدي هو واحد من أشدّ الوصافين لمثل هذه الأماكن المهملة والمهمشة والتي لا تخطر في ذهن المتلقي بل يمنحها الحياة ويجعلها متناً لهوامش حياة الناس باستغراق قل نظيره .

وبما أن الرواية هي (رواية مكان) لم نجد شخصيات فائضة لا دور لها، بل أثبت الزيدي إنه من خلال واقعة الباب الشرقي، يمكنه أن ينشئ علاقات واقعية لكن بمنتهى الخيال السردي، فيختلط الخيال بالواقع في أروع توصيف لهذا المكان من خلال الراوي الذي يقوم بالشرح والتعليق والتحليل فضلاً عن آرائه التي يقدمها ، فالمكان هو بمثابة المرآة العاكسة للشخصية وعلى هذا الأساس فان وصف المكان يرتبط بوصف الشخصية وذلك لعلاقة الساكن بالمسكن ، فالمكان "يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه" ، مثل شخصية رشيد الخياط التي تستلم مسؤولية السرد التاريخي مرّة والسرد الواقعي الحديث مرة أخرى ويكشف عن خفايا الباب الشرقي بأسلوب السرد غير المباشر الذي يتم فيه نقل كلام الشخصية ليس بحرفية لكن مع تعديله، فهو "عبارة عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي" ، أي أن الراوي ينقل المحتوى دون الألفاظ ومن غير التطرق لأفكار الشخصية ، ويسميه أوسبنسكي (الخطاب شبه المباشر) مثل قول الراوي عن أبن الراوندي "ابن الراوندي تلك نابية أم وصف خال من العيوب ؟ لا اعرف ولكن الخياط قال انه كذلك" .

تداخل الأجناس

الرواية مشروع يتطور، أو مشروع منفتح، والمؤكد أنها ستظل مشروعا يتطور ومشروعاً منفتحاً، "وإن النقاد الذين يعتقدون أن الرواية وصلت نهايتها مخطئون خطأ واضحاً" ، وذلك لأنها الجنس الاكثر تقبلاً للأجناس المتفاعلة معه، وإن تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض لا يعني نفي فن لصالح فن آخر، ذلك لأن الفن كائن متجدد متطور، "فلقد اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النَّصّي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرّض حوارا جديدا بصدد مسألة التّجنُّس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية . مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميّز: فعل تحقيق الجدل الخلاّق بين مبرِّرات تقويض أشكال سردية تقليدية ومكرّسة، وبين الرغبِة الملحّة في توليد أشكال روائية محوّلة ومعدّلة بانتظام، بيِن ذاكرة الجنس الأدبي وصيرورته التاريخية، وبين حاضره غير




المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أم اصطناعية، ففي "رواية المكان" يتسلم رشيد الخياط مسؤولية الروي عبر شكل (مقاماتي) يقترب من التراث كثيراً، يحاول من خلال هذا الاقتراب أن يبتعد عن القوالب السردية الجاهزة وأن يبتكر اسلوباً جديداً للقص، فتحتوي رواية المكان على النثر المسجوع والأسلوب الساخر وهو أسلوب المقامة كما نجد أحد الشخصيات تروي طرفة بابية منقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي) :

"مرّة أشتهيت طعاماً من الكبد المشوي وأنا ببغداد عند منطقة الباب الشرقي تحديداً.. ليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محالة حتى عبرت من الكرخ الى الرصافة.. من باب المعظم ثم الى الباب الشرقي آنذاك.. فأذا أنا برجل من المحافظات يسوق بالجهد حقيبته ، ويطرف بالعقد أزراره ، يطوي جريدة تحت أبطه..

فقلت : صيد مضبوط هذا طير المحافظات سيحط في شبكتي،

- حياك الله أبا زيد ، من أين أقبلت ، وأين نزلت ، ومتى وافيت ؟ هلم الى البيت.

فقال أبن المحافظات .. لست بأبي زيد ، ولكني أبو عبيد، فقُلْتُ : نَعَمْ ، لَعَنَ اللهُ الشيطان، وأبْعَدَ النِّسْيانَ، أنْسانيكَ طُولُ العَهْدِ، واتِّصالُ البُعْدِ، فكَيْفَ حالُ أبيكَ ؟ أشابٌّ كَعَهْدي، أمْ شابَ بَعْدي ؟

فقال : لقدْ نَبَتَ الرَّبيعُ على دِمْنَتِهِ، وأرجو أنْ يُصَيِّرَه اللهُ إلى جَنَّتِهِ، فَقُلْتُ : إنَّا لله وإنَّا إليهِ راجعون، ولا حَوْلَ ولا قُوَةَ إلا باللهِ العلي العَظيم، ومَدَدْتُ يَدَ البدارِ، إليَّ الصِّدار، أريدُ تَمزيقَهُ، فَقَبَضَ السَّواديُّ على خَصْري بِجُمْعِهِ. لماذا لم يخبرني أحد من النسبان؟

وقال : نَشَدْتُكَ اللهَ لا مَزَّقْتُهُ، ثم أجاب .. أصبحنا في مرأى النظر عند الباب فَقُلْتُ : هلُمَّ إلى البيتِ نأكل طبيخنا من غداء، أو إلى السُّوقِ نشتري شِواءَ الكبد الباب أقْرَبُ، وطعامُهُ أطْيَبُ، فاسْتَفَزَّتْهُ حُمَّةُ القَرَمِ، وعَطَفَتْهُ عاطِفَةُ اللَّقَمِ، وطَمِعَ، ولم يَعْلَمْ أنَّهُ وَقَعَ، ثُمَّ أتَيْنا شَوَّاءً يَتَقاطَرُ شِواؤهُ عَرَقًا، وَتَتَسايَلُ جَوذاباتُهُ زيتاً، فَقُلْتُ : افرز لأبي زَيْدٍ مِنْ هذا الشِّواءِ، ثُمَّ زِنْ لَهُ مِنْ تِلكَ الحَلواءِ، واخْتَرْ لهُ مِنْ تِلكَ الأَطْباقِ، وانْضِدِ عليها أَوراقَ الرُّقاقِ، ورُشَّ عليه شَيئاً مِنْ ماءِ السُّمَّاقِ، لِيأْكُلَهُ أبو زَيْدٍ هَنيًّا، فأنْحى الشِّواءُ بِساطورِهِ، على زُبْدَةِ تَنُّورِهِ، فَجَعَلَها كالكُحْلِ سَحْقاً وكالطَّحين دَقًّا، ثُمَّ جَلَسَ وَجَلَسْتُ، ولا يَئِسَ ولا يَئِسْتُ، حتَّى اسْتَوْفَيْنا، وقُلْتُ لِصاحِبِ الحَلْوى، زِنْ لأبي زَيْدٍ مِنَ اللوزينج رِطْلَيْنِ فهوَ أجْرى في الحُلوقِ، وأمْضَى في العُروقِ، وليَكُنْ لَيْليَّ العُمْرِ، يَوْميَّ النَّشْرِ، رَقيقَ القِشْرِ، كَثيفَ الحَشْو، لُؤْلُؤيَّ الدُّهْنِ، كَوكَبيَّ اللَّوْنِ، يَذوبُ كالصَّمْغِ، قَبْلَ المَضْغِ، لِيأْكُلَهُ أبو زَيْدٍ هَنيًّا، قالَ : فَوَزَنَهُ ثُمَّ قَعَدَ وقَعَدْتُ، وجَرَّدَ وَجَرَّدْتُ، حتَّى اسْتَوْفَيْناهُ، ثُمَّ قُلتُ : يا أ با زَيْدٍ ما أحْوَجَنا إلى ماءٍ يُشَعْشِعُ بالثَّلْجِ، لِيَقْمَعَ هذهِ الصَّارَّةَ، ويَفْثَأَ هذه اللَّقَمَ الحارَّةَ، ، اجْلِسْ يا أبا زَيْدٍ حتَّى نَأتيكَ بِسقاءٍ، يأتيكَ بِشُرْبَةِ ماءٍ، ثُمَّ خَرَجْتُ وجَلَسْتُ بِحَيْثُ أراهُ ولا يَراني أنْظُرُ ما يَصْنَعُ، فَلَمَّا أبْطأتُ عليه قامَ أبن المحافظات إلى حِمارِهِ، فاعْتَلَقَ الشَّوَّاءُ بازرارِه، وقالَ : أيْنَ ثَمَنُ ما أكَلْتَ ؟ فَقالَ أبو زَيْدٍ : أكَلْتُهُ ضَيْفاً، فَلَكَمَهُ لكْمَةً، وثَنَّى عليه بلَطْمَةٍ، ثُمَّ قال الشَّوَّاءُ : هاكَ، ومَتى دَعَوْناكَ ؟ زِنْ يا أخا القِحَةِ عِشرينَ، لعن أبن المحافظات بغداد وبابَ شرقيها وعياريه ويقول : كَمْ قُلْتُ لِذاكَ القُرَيْدِ، أنا أبو عُبَيْدٍ، وهو يقول : أنْتَ أبو زَيْدٍ .

هذه الطرفة المنقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي) هي نفسها نص المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني ، مع بعض التغيير في العبارات التي حاولت تثبيتها باللون الغامق في نص الطرفة ، حتى أن الزيدي قد أخطا في نص الطرفة وذكر أبن المحافظات بأسم (السوادي) كما موجود في النص الأصلي للمقامة ، وذكره للمقامة يشي بالتجذر التاريخي للباب الشرقي وعراقته فهو قد مرّ بكل الأزمنة والتقى بكل الناس المارين ببغداد والساكنين فيها ، نفهم من خلال ما سبق أن الروائي لم يعد مبدعا بسيطا، فقد غدا مثقفا يملك معلومات خارج مجاله الإبداعي، وذلك شيء ضروري بالقياس إلى حجم المسؤولية التي أوكلت له، فعليه معرفة المسرحية وطقوسها والشعر وقوانينه والملحمة وتاريخها والمقامة وتجليات زينتها وغير ذلك من الأنواع الأدبية الأخرى ، فنحن إزاء متلقٍّ أنموذجي ومتيقظ لهذا الفن الإبداعي، يعي الخصوصية التي من أجلها يمكن أن يصل الكاتب إلى نص إبداعي مفتوح يصل

الى مابعد الرواية في تيار ما بعد الحداثة ، يبقى هذا النمط الكتابي الذي تبناه الزيدي نمطاً خاصاً به ويمثل أسلوبه المتفرد وبصمته الفنية مهما جنسنا وتحدّثنا عن تأثر هذا النمط الكتابي بحكايات الجاحظ وسخريته أو تاثره بأسلوب المقامات، مايهمنا هو تشكيلة فنية ذات منحى روائي يحتفل بذاكرة المكان ويحتفي به حدّ الانبهار.

المصادر والمراجع

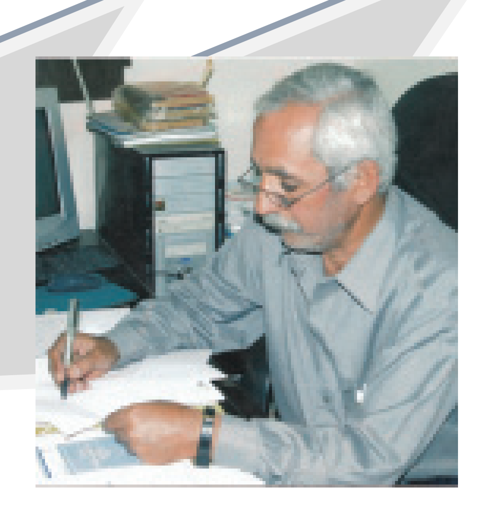
١. الباب الشرقي "رواية الضحك بلا سبب" : خضير فليح الزيدي ، دار ومكتبة عدنان، بغداد ، ط١، ٢٠١٣م .
٢. بداية النص الروائي، مقاربة لاليات تشكل الدلالة : د-أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، ٢٠١١م .
٣. بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م .
٤. بنية النص السردي : حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٣م.
٥. تاريخ الرواية الحديثة، ر.م البيرس، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٧م.
٦. خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة ، محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط٢ ، ١٩٩٧م.
٧. الرواية والمكان : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد، ٥٧، بغداد ، ١٩٨٠م .
٨. سرادق الحلم والفجيعة :عز الدين جلاوجي. منشورات أهل القلم. الجزائر. ط ١ ، ٢٠٠٦م .
٩. فن الرواية : كولن ولسن ، ترجمة : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦م .
١٠. قضايا في النقد الادبي. كـ.كـ . روثفن، ت: عبد الجبار المطلبي مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩م.
١١. لسان العرب، للإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
١٢. المصطلح السردي (معجم مصطلحات) : جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣م .
١٣. معجم السرديات ، مجموعة باحثين ، أشراف محمد القاضي، دار محمد على للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م .
١٤. الملحمة والرواية، ميخائيل باختين ، ترجمة: جمال شحيد، بيروت، الانماء العربي ، ط١، ١٩٨٢م .

الهوامش

- بداية النص الروائي، مقاربة لاليات تشكل الدلالة : د-أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، ٢٠١١ : ١٩.
- ينظر: الملحمة والرواية، ميخائيل باختين ، ت جمال شحيد، بيروت، الانماء العربي١٩٨٢،ط١،ص: ٣٩ .
- ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ر.م البيرس، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٧، ص:٥.
- قضايا في النقد الادبي. كـ.كـ . روثفن، ت: عبد الجبار المطلبي مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩.
- لسان العرب :ابن منظور ، ج٣ ، مادة مكان ، ينظر ص: ٥١٦ .
- المصطلح السردي (معجم مصطلحات) : جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣م،ص:٢١٤.
- بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص:٧٦.
- الباب الشرقي «رواية الضحك بلا سبب» : خضير فليح الزيدي ، دار ومكتبة عدنان، بغداد ، ط١، ٢٠١٣م ، ص:١٧٧.
- م،ن ، ص:٥٠.
- بنية النص السردي : حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٣م، ص:٧٦.
- خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة ، محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط٢ ، ١٩٩٧م: ص: ١١٢.
- الباب الشرقي ، ص: ١٣٤.
- م ، ن، ص:١٧٩.
- م،ن ،ص:١٨٣.
- الرواية والمكان : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد، ٥٧، بغداد ، ١٩٨٠م ، ص:١٧.
- معجم السرديات ، مجموعة باحثين ، أشراف محمد القاضي، دار محمد على للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م ، ص:١٨٠.
- الباب الشرقي ، ص:٥٥.
- فن الرواية : كولن ولسن ، ترجمة : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦م ، ص : ١٧٦.
- ينظر : سرادق الحلم والفجيعة :عز الدين جلاوجي. منشورات أهل القلم. الجزائر. ط ١ ، ٢٠٠٦م . ص: ١٠
- الباب الشرقي ، ص:٥٣-٥٥.



سردية المكان في(عمكا)





علوان السلمان

السرد الروائي شكل من اشكال الوعي الاجتماعي الذي يبحث عن حرية لا تتحقق الا بمعرفة القوانين الطبيعية والاجتماعية والذاتية..فيسجل موقفه الفكري المنبعث من روح التمرد لضمان انسانية الانسان ووجوده..

ورواية(عمكا) التي نسجت فصولها التسع انامل مبدعها سعدي المالح واسهمت(ضفاف)في طبعها ونشرها وانتشارها.. بتركيبها الفني الذي تجاوز ذاتيته عبر شبكة من الرؤى والفضاءات المتفتحة على انساق تاريخية ترتبط بمجموعة من الدلالات التجريدية التي تملأ وقائع السرد بمعطيات تسهم في حركة الحدث والبعد البصري لمشهدية المكان والعلاقات التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء السردي الذي يتجاوز ليتسع بنية السرد ويؤثر فيه..

(...كان الليل دامسا يقترب من انتصافه..وما ان فتح درفة الباب وخطى القس خطوات قليلة في باحة الكنيسة الا وفاجأه النداء المستغيث يصرخ(انقذوني فأنا احترق)..التفت القس حواليه في الظلمة فلم ير احدا..وفي هذه الاثناء ارتفع الصوت مرة اخرى فجأة من احد القبور القريبة منه يصرخ(انقذوني فأنا احترق)..من دون ان يرى احدا فجمد القس لحظتها في مكانه خائفا مرتعبا..لكنه سرعان ما رسم اشارة الصليب على وجهه سعيا منه الى تمالك نفسه وهو لا يدري كيف ومض بذهنه ان يلتقط حصاة كبيرة من الارض وجدها بالقرب منه ويضعها على القبر المبني بالاسمنت..في الصباح عندما شخص القس قبر صاحب الصوت تعجب من امره وانتابه قلق كبير..فأن الراقد فيه رجل معروف في القرية كان انسانا متعلما ومؤمنا..كيف يصرخ من قبره انه يحترق ويطلب انقاذه..كانت تلك صدمة مثيرة للعديد من الاسئلة..)

ص١٠ ـ س١١..

فالنص يؤكد انتسابا مكانيا ابتداء من العنوان.. تميز باتساع رقعة موضوعاته وخصوبة مخيلته..فشكل بعدا مؤثرا في البناء الفني ورمزا دلاليا مفتوح الرؤى يجسد اشكالية الانا والانا الجمعي الآخر..مع استيعاب للتقابلات والتضادات في بناء سردي متميز بتعدد وحداته دون التخلي عن الزمان السابح بداخلها مع اعتماد الحوار بشقيه الخارجي(الموضوعي) والداخلي(الذاتي)(المنولوجي) ليستبطن نفسيات شخوصه ويعمق الاحاطة بدواخلها ويمنحهم مساحة للبوح بمكنوناتهم..وهذا يعني امتلاك السارد لخزين معرفي صبه في قالب سردي باتكائه على المشهد المفعم بالمشاعر الانسانية ليقدم عوالم تتحرك بوعي متنقل بين الاسطوري الواقعي واليومي والخيالي والذات والذات الآخر..

(في امسيات الصيف يجلس العم الكسيس في المحلة امام احد البيوت تحلق حوله مجموعة من الرجال..امامه كتاب بالعربية..فيقرأ لهم منه بترجمة فورية مباشرة الى السرث(السريانية المعاصرة)قصة او رواية وعادة ما تكون من روائع الادب العالمي او العربي..فاتسلل من بين الاطفال الى حلقة الرجال واجلس في مكان خلف العم الكسيس حتى لا يراني ويطردني واتلذذ بسماع قصصه وانا مبهور من قدرته على الترجمة الفورية السريعة..فكان ينظر في الكتاب المكتوب بالعربية ويقرأ وكأنه مكتوب بالسريالية..

كان العم الكسيس في نهاية عقده الخامس..بدينا ضخما يرتدي(دشداشة)بيضاء على غير عادة اهل كاوة ويضع الكتاب بتأن في حجره وهو يقص بصوته الجهوري ملتفتا الى هذا وذاك بعينيه الذكيتين الواسعتين..معلقا على بعض المواقف او شارحا لها..يجعل مستمعيه مشدودين اليه وكانهم في الكنيسة فلا يحق لاحد الا هو ان يحرق هذا الصمت فهو الراوي الذي يجب ان يسمع ويطاع وكان قارئا نهما يعرف عدة لغات..) ص١٥٠ ـ ص١٥١..

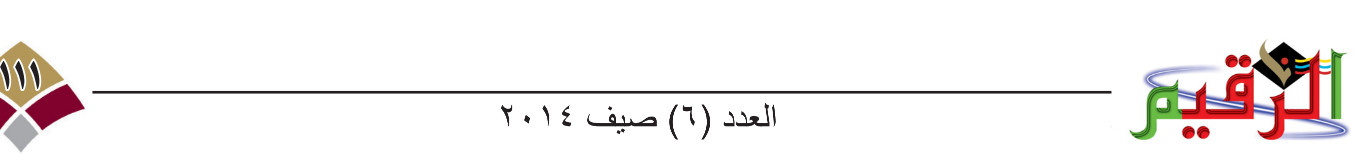
فالسارد يتقن بدقة اساليب تقديم المكان والشخصية والتعبير عنهما موظفا طاقاته الفنية وقدراته التعبيرية ومهاراته التشكيلية في خلق صوره وواقعه وتحريك مشاهده وتجسيد رؤيته..ومن ثم خلق سرد روائي يحمل عبق المكان بشقيه المغلق والمفتوح(الغرفة/المحلة/السجن/المقهى...)بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصية وافكارها ورؤيتها وعمق الالفة بينهاوالواقع..



عبر ثنائية ترسم جغرافية المكان الذي هو(اللفظ المتخيل الذي صنعته اللغة لاغراض التخيل الروائي وحاجاته فيصير عنصرا في تطوير السرد وبنائه وطبيعة شخوصه المتفاعلة معه..فضلا عن اعتماد الميتا سرد الذي تكشف عنه مخطوطات نصية تسبق النص الفعلي الذي تحدده البداية بالحلم..كمخطوطة(ياقوت الكهنة) للقس يوسف العنكاوي..ومنها (نستدل على وجود مدرسة تابعة للكنيسة في القرية منذ قرون تخرج منها قسس وشمامسة وعلمانيون واستقدم لها من كركوك اساتذة متفرغون الى جانب معلمة متفرغة لتدريس البنات منذ اواسط القرن التاسع عشر..) ص١٤٩..

فالتجربة السردية تكشف عن فعالية تعكس معطى انسانيا وجماليا من خلال النبش في ظلال المكان وعمقه العاكس للذات المتحركة..الفاعلة في نسيج النص وانساقه..فضلا عن التعامل مع التاريخ من خلال الصور الذهنية والابتعاد عن المتداول لخلق درجة من التوتر التاريخي بتوظيف كل اشكال التعبير السردي من (ملحمة/اسطورة/النص الشعري الغنائي/الحكائية/المشهدية..)..

(في عنكاوا يفلحون الارض ويملكون من فدانات الحقول النضرة والمروج الخضراء قدرا كبيرا من اجود الاراضي في سهل اربل طرا والميجر هاي كان حاكما عسكريا انكليزيا على اربيل في ١٩١٨..يتحدث عن الحقول باعجاب واستغراب لانه لم يتمحص التاريخ جيدا ليعترف فيه على دور انكي:



عندما تاتي لزيارة حقولنا واريافنا
تجعل الحب يتجمع اكواما واكداسا
على السهل المرتفع
وحين تقترب منها ولو قليلا
فان الاماكن الاكثر جدبا في البلاد
تتحول الى مراع مخضوضرة /ص١٧٠

فالسارد بهاجسه يلعب دورا في خلق الاشياء عبر لغة بعيدة عن التقعر ليؤسس مشروعه باستثمار التواصل بين الواقع والتاريخ مع توظيف تقانات فنية ياتي في مقدمتها الاسترجاع كمعادل موضوعي يؤالف بين واقع ماض وخيال سردي حاضر عبر ذاكرة جمعية..ومكان مزدوج(مغلق/مفتوح)والذي تحتضنه(عمكا)المدينة الاسم الحامل للرواية والمنتج لاحداثها وعنواناتها..وفيها يتحدث السارد العليم بلغة الباحث والمتخصص في السرد التاريخي بتدرج الوعي عبر الصراع..فكانت سيرة مكانية تحتفل بالمكان..الوعاء الذي تتحرك فيه الشخصية..النسيج الجامع ما بين الواقعي والتخييلي..

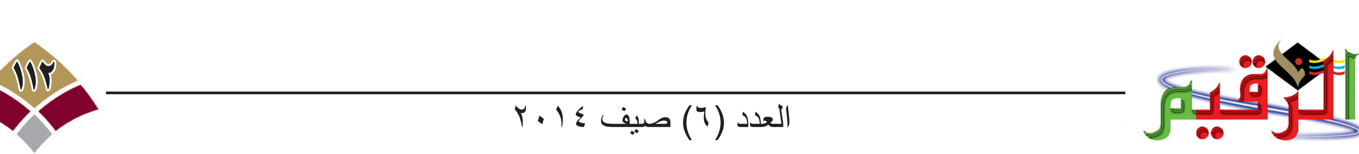
(العم ابلحد كان الوحيد من بين اخوته ابناء الخواجه سبي يعرف القراءة والكتابة ومن التلاميذ الاوائل الذين درسوا في مدرسة عنكاوا الابتدائية بعد افتتاحها في ١٩٢١ وقدم عدد من خريجيها امتحانا بعد الرابع ابتدائي ليقبلوا في دار المعلمين الاولية التي كانت تخرج المعلمين بعد دراسة سنتين لكنه رسب لانه اخطأ في معرفة عاصمة العراق) ص١٥١..كونه الذاكرة في تجلياتها الفكرية والروحية والجمالية والفنية والمرآة النفسية التي يشتغل عليها النص بتقنية فنية ذات مستوى يشار اليه بالبنان..لانه الفضاء الذي يحتضن عناصر السرد(اللغة/الحدث/الشخصية/الحبكة/الزمان..)والمتسع الذي تتم داخله عمليات التخييل والاستذكار والحلم والتذكر..والتي تتفاعل معه فتستجيب له وتتاثر وتؤثربه..

وهذا يعني ان هناك حركة تبادلية تحقق التفاعل بين الذات والموضوع..اضافة الى انه يكشف عن جماليات تدل على جغرافية متحركة تمتلك بعدها التاريخي والزماني.. كونه متنوع الفضاءات..موزع الدلالات يعبر عن حيويته بابعاده السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية والجدلية



المتبادلة مع عناصره الفنية..

وبذلك جسد السارد في (عمكا)المشاعر الخفية..فكانت شهادة جريئة بالتقاطها اللحظة العيانية واعتمادها اللغة الاشارية لتعطي مدلولها بحد ذاتها..عبر تراكمات ذهنية وتاريخية في خلق الفعل الابداعي الذي حقق القدرة في معايشة الواقع وبلورة مفهوم يكشف عن نفسه من خلال رؤية مبصرة للحقل الاجتماعي مع تواصل العالم الداخلي للشخصيات كاشفا عن البعد الدرامي للعلاقة الانسانية وهموم الفرد باعتماد الحوار الموضوعي والذاتي ليزيد من كثافة الموقف..فضلا عن اتكائها على الرمز الذي يهب التجربة حالة من الشمول التي توحد النص وتمنحه صفة الوحدة الموضوعية..



المتعاليات النصية (التناص والمناص) في رواية الجازية والدراويش



أحمد بقار
جامعة قاصدي مرباح / ورقلة

مباشرة بعد فراغي من قراءة "الجازية و الدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة " أخذني ما فيها من فسيفساء تناصية ، فقد قدت من نصوص مختلفة (دينية ، تراثية ، شعبية...) ، فاجتذبتني حمية البحث عن التناص "l'intertextualité" والمناص "le paratexte" في هذه الرواية ، وهما إحدى المتعاليات النصية عند "جيرار جينيت" ، ويفترض أن الروائي عاش في الريف و عايش أهله بما فيهم من فسيفساء تقاليد و أخلاق راسخة ، هذا ما جعل الروائي ترسخ في ذهنه أمور كثيرة من التراث ، والذي زادها اتساعا أن هذه الرواية جرت أحداثها في الدشرة (الريف) ، ويطمح هذا الجهد إلى إخراج هذه التناصات و العتبات المتوفرة في هذا العمل .

ملخص الرواية :

إن رواية " الجازية و الدراويش" تقع في مائتين و اثنين و عشرين صفحة ، وهي رواية لم يقمها ابن هدوقة على أساس العناوين ، و إنما على أساس الزمن و تحديدا : (الزمن الأول / الزمن الثاني) ، وهكذا راحت الرواية تتداول بين هذين الزمنين ، وكأنما أراد التداخل بينهما ، بحيث لا يكسر أحدهما الآخر ، فهما في حالة حضور فعلي و مستمر .

الزمن الأول يتحدث فيه عن وجود الطيب في السجن بآلامه و آماله ، والثاني يعود فيه القهقرى ليتكلم فيه عن الدشرة ، وما يقع فيها قبل مقتل الأحمر عند حافة الهاوية .

بطلة الرواية الجازية فتاة ابنة شهيد ، قتل أبوها ، وهو رجل مجهول النسب ، ولم يعرف له بلد ، هل هو من الشرق أم من الغرب من يدري ، وأمها ماتت في أثناء وضعها ، فقامت على تربيتها عائشة بنت سيدي منصور ، وهي مجاهدة كجداتها ، و الشيء الملفت للانتباه في الجازية أنها تمتلك جمالا خارقا للمألوف ، كما أنها فتاة غريبة الأطوار لا تستقيم على حال ، وأن شهرتها بلغت الآفاق .فلهذا تنافس على الزواج منها أطراف اختلفت مشاربهم و أماكن تواجدهم وهم :

- الطيب بن الأخضر الجبايلي.
- الشامبيط .
- عايد بن السايح بولمحاين .
- الأحمر .

وسنورد حديثا موجزا لكل واحد من هؤلاء الأربعة :

١/ الأخضر الجبايلي :

وهو رجل له هيبة و كلمة مسموعة في دشرة السبعة ، ولقد أراد تزويج الجازية من ابنه الطيب الشاب المثقف ذي الأفكار الأصيلة ، ولقد أبدت هي رغبتها في الزواج منه متحدثة مع أخته حجيلة : " أقبل زوجا ابن عمي الأخضر الجبايلي ، لكني أخشى عليه من دسائس الآخرين ، كلهم يريدونني لغاية لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج... " ٢

٢/ الشامبيط :

هو رجل مخضرم عمل في عهدين ، أراد تزويجها من ولده الذي يدرس في أمريكا ؛ لأنه يرى في زواجها منه مصلحة لها وللدشرة ، ولكنها كانت ترفض رفضا مبرما .

٣/ عايد بن السايح بولمحاين :

شاب مثقف والده صديق حميم للأخضر بن الجبايلي ، عاد هذا الشاب من المهجر (فرنسا) ، وقد نصحه أبوه بالعودة إلى الوطن –منبته- وبالزواج من الجازية فهو عز له و فخار .

٤/ الأحمر :

طالب متطوع يأتي إلى الدشرة مع مجموعة من الطلبة المتطوعين ، وهو شاب جميل المظهر ، أشقر يشبه الصفصاف طولا .

هذه الأطراف المتناقضة يجمع بينها رابط واحد ، وهو



عبدالحميد بن هدوقه

فالتناص إذن يفترض حضور نص في نص آخر بواسطة (الاستشهاد . السرقة.الإيحاء).

١/ الاستشهاد la cétation :

يمثل الاستشهاد بنية نصية دخيلة على النص تفرض عليه سلطتها ، فهو نص دخيل على نص آخر ؛ لأنه نقل مباشر أو كما يقول جينيت (حضور) فعلي لنص في نص آخر ، ففيه يستعين صاحبه بمعينات فضائية (كالمزدوجين و الهامش)ومعينات زمانية (كالنغمةintonation ،و الوقف pouse) ومجموع العلامات الصوتية المرافقة لعملية التلفظ ، إذ تتميز الاستشهادات (كالآيات و الأحاديث و الأمثال و الأشعار) عن مجموع الكلام بتغير النغمة ، فيتخلى مستخدمها طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر ليقول ما قاله الآخرون ، يتميز هذا النسق (الشاهد) بالانغلاق النسبي لكي يحافظ على حدوده الشكلية أولا و سلطته الرمزية ثانيا .

أ/ القرآن الكريم :

استشهد "بن هدوقة" في روايته بآية واحدة ، وجاءت على لسان الطيب الشاب السجين ، وأجراها بعد أن شابهت حالته تماما ، ولقد وردت بين مزدوجين وبخط محجم : (لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت) ٤ ، ولقد جاء بها الراوي ليضفي على نصه مسحة دينية . وإذا ذهبنا إلى السرقات٥ (الاقتراض) سنجد ما لا حصر له من الاقتراضات من

القرآن الكريم ، وهذا يعطينا انطباعا أننا في الدشرة حيث تكثر الكتاتيب لتعليم القرآن الكريم .

ب/ الأمثال les proverbes :

يعد المثل من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس ، والتي يتناقلها أفراد المجتمع بسهولة كبيرة و عبر الأزمنة المختلفة ، يعرفها أبو هلال العسكري : " هي من أجل الكلام و أنبله و أشرفه و أفضله ، لقلة ألفاظها و كثرة معانيها ، ويسير مؤونتها على المتكلم من كثير عنايتها وجسيم عائداتها ، ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب ، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب " ٦ وفيها يحبس أو يتخلى المتكلم عن صوته ليتخذ صوتا آخر في مقطع ليس له –كما يقول غريماس- "ويبدو رصيد المثل من بين الأنواع الشعبية الأخرى أكبر في الروايات لأن طبيعته مركزة لا تحتاج إلى حيز واسع " ٧ ولكنه يعطي تكثيفا للمعنى ، ولقد " قام المثل الشعبي عند ابن هدوقة على الكشف عن أبعاد الشخصيات الشعبية و مواقفها الأخلاقية " . ولقد أورد صاحب الرواية أمثالا شعبية ولكنها بلغة فصيحة ، وأخرى من التراث العربي القديم ، وفي مايلي الأمثال التي ساقها في روايته :



• **"الملح ما يدود"**٨ وساقته الجازية لتعبر عن وفائها للطيب السجين ، و إظهار وفاء المرأة الريفية ، وتناصها من التراث العربي "من يصلح الملح إذا الملح فسد " .

• **" الشجرة لا تهرب من عروقها"**٩ وساقه تبيانا لارتباط الأخضر الجبايلي وزوجته بالدشرة ، وتناصها من التراث الشعبي **"الشجرة الخارجة من عروقها مذبالة"** .

• **"ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى"**١٠ وهي قيمة واقعية حملها هذا المثل في الرواية ، ويبين احتكاك الريفي بأرضه .

• **"السيل يعرف أصحابه"**١١ ويدل أن الطبيعة خيرة لا تعرف الظلم ، وإنما الظلم يتولد من الخرافات و الغيب الذي يسكن رؤوس أهل الدشرة .

• **"الموت يعطي راحة"**١٢ ويضرب في الراحة الأبدية التي يعطيها الموت من متاعب الحياة و مشاقها .

• **"كلمة عليها ملك ، وأخرى عليها شيطان"**١٣ ، ويعتقد البدوي أن الكلام البشري معرض للخطأ أو الصواب ، إلا أنه يبرر ذلك بتدخل قوى الغيب .

• **"اختلط الحابل بالنابل "**١٤ وضربه ليبين مدى ما وصلت إليه الدشرة من عدم وضوح الرؤية ، وتدافع التيارات الفكرية المختلفة .

• **الكلام عن أهل الدشرة :** " إذا سئلوا لماذا حاربوا أجابوا : من أجل النيف "١٥ وتناصها من التراث الشعبي **"مول النيف إذا سمع لا يفوت** ، ومول الحق إفك بين المتخاصمين " ويعرف الجزائري بمحافظته على كرامته وكبريائه ولا يرضى عنهما بديلا.

٢/ السرقة (الاقتراض) plagait :

يعرف "جينيت" السرقة plagait بأنها شكل من أشكال التناص الأقل وضوحا ، والأقل تقنينا والتي تعد اقتراضا غير مصرح به ، ولكنها حرفية أيضا ، وهذه الأمثلة من الاقتراض :

• **القرآن الكريم :**

وهو أكثر الأنواع التي اقترض منها بن هدوقة المقطع السردي الروائي المقطع السردي القرآني

"السكان لا يبرمون أمرا وراءه"٧٠

"برق البرق حتى أضاء كل شيء"٩٠

"صعق الناس"٩٢.

"فيما تأتي وما تذر"١٢٩.

"أدارت نظرها في الحاضرين بأسى وولت وجهها نحو الطريق!".

"لم أتزحزح من مكاني كامل العشية"١٦١.

"الإنسان كالشجرة تربطها بالأرض عروق ، إذا اجتثت من عروقها ماتت !"١٦١.

"وطفقن ينظفن ساحة الجامع و الجهات المحيطة به"٢٠١.

" جاء إليه و قاده إلى إحدى الجفان" ٢٠٥.



"والوكيل والدراويش يقلـبون أيديهم حائرين!"٢٠٥.
"وللشامبيط بغال وخيل وحمير!"٢١٢
"الدابة تخرج من تحت السدوم"٨٨.
(ام أبرموا أمرا فإنا مبرمون)الزخرف٧٩.
(فإذا برق البصر، وخسف القمر)القيامة٧,٨.
(ونفخ في الصـــور فصعق من في السمـــوات والأرض إلا من شاء الله)الزمر.٦٨
(لا تبقي ولا تذر،لواحة للبشر عليها تسعة عشر) المدثر٢٨,٢٩.
(وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره)البقرة١٤٤.
(فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز)آل عمران١٨٥.
(مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار)إبراهيم٢٦.
(وطفقا يخصــفان عليهما من ورق الجنة) الأعراف ٢٢.
(ويعمـــلون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجـــفان كالجواب وقدور راسيات) سبأ ١٣.
(وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها ، وهـــي خـــاوية على عروشها)الكهف٤٢.
(والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة)النحل٨.
(وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تكلمهم)النحل ٨٢.

إن أغلب الملفوظات التي اقترضها الروائي من القرآن الكريم تتماشى وواقع الدشرة ، وإذا ما راحت تماثلها مع الوقائع القرآنية التي استقاها منها انطبقت عليها ، فما حدث في الدشرة مثلا ١٦ يشبه هول القيامة **(برق البرق ، صعق الناس ، يقلبون أيديهم ، الدابة...)** ، لذلك لم يجد الروائي صعوبة في الاقتراض من النص القرآني.

• الحديث الشريف:

إلى جانب اقتراضه من النص القرآني هاهو يقترض من الحديث الشريف .

المقطع السردي الروائي المقطع السردي النبوي

"أقسم عايد لأبيه أن يعود إلى هذه القرية التي ملأ حبها حياته "٢٨.

"قل لي : **والساعة كيـفاش ،أشراطها جاءت"** ٨٨.

"أكل الفطيرة كلها ، رغم أنها لنا معا وتكفينا و زيادة" ١٢٩.

طاستعاد أنمفاسه ، وفكر أن غضبه ليس في محله"٣١.

"حب الوطن من الإيمان"

يحيلنا إلى الحديث الثاني في الأربعين النووية(حديث جبريل).

" طعام الواحد يكفي الإثنين ،وطعام الإثنين يكفي الأربعة"

"ليس الشديد بالصرعة ، وإنما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب "

على الرغم من أن الملفوظات غير واضحة بالشكل الكافي ، إلا أن المعاني في تحاور مع بعضها البعض.

• التراث :

كما نجده يقترض من التراث ، ولكن بطريقة الانزياح ؛ أي بتحريف المحتوى عن مدلوله . وللإشارة فإن اسم الجازية في ذاته هو في حالة تناص مع السيرة الهلالية هذه التي أصبحت أرضا خصبة للروائيين المعاصرين ١٧ " إن الجازية في التصوير الشعبي امرأة بديعة الجمال و خارقة الذكاء حسنها لا يوصف ، ونفاذ بصيرتها لا يحد ، ولقد ظلت صورة الجازية الهلالية عالقة في أذهان الناس على الرغم من اندثار السيرة الهلالية عن طريق بقاياها التي تحولت إلى حكايات و أمثال و مجموعة مواقف" ١٨ ومن الانزياحات الأخرى ما جاء في الرواية " دراويشها يهتفون بنايلة و إساف اللذين كتب عليهما المسخ ثم القداسة"١٩ ، في صدد حديثه عن الأحمر وهو يراقص الجازية أمام حضرة أهل الدشرة ، والحقيقة تقول أن إساف و نائلة بعد اقترافهما فاحشة الزنا في داخل الكعبة المشرفة في أيام الجاهلية ، مسخهما الله ، وكتب عليهما اللعنة ، وليس القداسة .

كما نجد انزياحا آخر لقصة نبوية مشهورة ، قصة "هاجر" و ابنها "إسماعيل" –عليهما السلام- " أن هاجرا عندما عادت إلى إسماعيل لم تجده ، وجدت في مكانه سيارة فخمة ب|أربعة أبواق ، يركبها رئيس لشركة متعددة الرؤوس كأفعى الأساطير " ٢٠ والأصل في هذه السيرة أن هاجرا لما رجعت من جبل الصفا وجدت الماء ينبع بين قدمي إسماعيل –ماء زمزم- هذا ويتضح أن ثقافة ابن




هدوقة التراثية واسعة ، وهذا ما جعلها تتمظهر بشكل كبير تناصا في هذه الرواية أو في غيرها من رواياته.

المناص في الجازية و الدراويش

لقد تعددت الترجمات لمصطلح (المناص paratexte) ، ولكن "جينيت" يقدمه نوعا من المتعاليات النصية ، ويحيلنا على المعرفة بعلاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان و العناوين الداخلية و المقدمات و الملحقات و التنبيهات و المداخل والتوطئات ، فالمناص إذن يعنى بما يحيط بالنص في حد ذاته ؛ أي أطرافه .

إن للنص الموازي (المناص) قسمين :

أ/ النص المحيط : والذي يتضمن فضاء النص من عنوان و مقدمة وعناوين فرعية ، وعناوين داخلية للفصول ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن أن يشير إليها ، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب(كالصورة المصاحبة للغلاف ، أو كلمة الناشر ، أو المؤلف في الصفحة الأخيرة للغلاف).

ب/ النص الفوقي : تندرج تحتــه كل الخطابات المـوجودة خارج الكتاب ، فتكو ن متعلقة به ، ودائرة في فلكه كالاستجواب ، والمراسلات الخاصة، وكذلك التعليقات و القراءات التي تنصب في هذا المجال (فالمناص =النص المحيط+النص الفوقي)

- **بعض المناصات ذات التمظهر اللفظي :**

أ/ العنوان :

هو أهم العناصر المشكلة للنص المحيط ، وهو عتبة مهمة نلج من خلالها إلى عالم النص ، كما أنه نص في حد ذاته ، لأنه رسالة يبثها المرسل (الكاتب) ليستقبلها المرسل إليه (القارئ) ، فالعنوان ينتصب مرسلة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي في إنتاجيتها الدلالية بما يمنحها نصيتها الذاتية و فرادتها ، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد فضلة لغوية للعمل الأدبي ، ومن هنا سيكون تحليل عنوان عمل ما مختلفا منهجيا عن تحليل عمله ، وقد يكون العنوان "كلمة ، ومركبا وصفيا ، و مركبا إضافيا ، كما يكون جملة فعلية أو اسمية و أيضا قد يكون أكثر من جملة " ٢١

ونحن نقف على عتبات هذه الرواية(عنوانها) انطلاقا ، وهو مفتاح الدخول إليها نتساءل : لماذا هذا الجمع بين الاسمين "الجازية" و "الدراويش" ؟ فهو عند النحاة عطف ؛ بحيث يصبح الثاني في حالة حضور وتبعية للأول ، ما ينفك يتبعه في أحواله ، فأول ما يطالعنا في هذه الرواية اسم "الجازية" مما يعطي لهذا الاسم هالة ، في مقابل "الدراويش" مما يوحي أنها الشخصية المحورية ، وهذا ما أعطى العنوان شحنة إيجابية و دلالة كبيرة ، وهذا التجاور ما بين الاسمين يكشف عن عمق الصراع الذي ستكشف عنه أحداث الرواية ، وعن المكانة التي تحتلها الجازية في وسط هذا الصراع ، فالجازية " تشكل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النص ، ومنه تتوالد معانيه و تتناسل دلالاته " ٢٢ ، فالعنوان في هذه الرواية يعطينا نصف الأحداث برأيي ، فعلى الأقل كشف مبدئيا على أن هناك صراعا ، فهو عنوان قدم لنا وظيفتين بحسب رأي "جينيت" :

- **الوظيفة الإيحائية .**
- **الوظيفة الإغرائية .**

فقد أوحى لنا مبدئيا بأحداث الرواية ، ثم أغرانا و زادنا حماسا لمعرفة من تكون الجازية هذه !

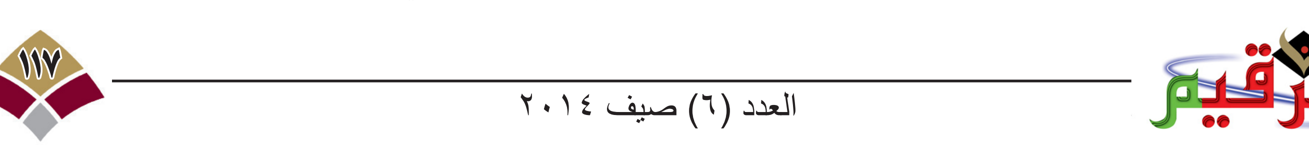
ب/ العناوين الداخلية :

قسم "ابن هدوقة" روايته إلى زمنين (الزمن الأول .الزمن الثاني) ، وهكذا راحت الرواية تتبادل هذين الزمنين ، فكأنما أراد التداخل بينهما ، فما ينفك أحدهما يطلب الآخر ، فيبدوان للمتلقي و كأنهما زمن واحد. و الراوي يريد التأكيد أن الماضي يعيش في الحاضر .

- **عتبات ليست ذات تمظهر لفظي :**

سنقــف عند صفحة الغلاف و ألوانها قراءة وصفية ، وسؤالنا : ماذا تقول الصورة ؟ إلى سؤال آخر : لماذا قالت الصورة ما قالته ؟ (قراءة تأويلية) .

يستوي العنوان في وسط صفحة الغلاف بلون أسود بحجمه الكبير غطى كل ما حوله ، مما يوحي أنه هو الأصل و محور الحديث ، ويجيء من فوقه اسم المؤلف "عبد الحميد بن هدوقة" بخط الرقعة و يرد إلى أسفله نوع العمل الذي نحن بصدد قراءته (رواية) ، وأسفل العمل دار الطبع (المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر) ، أما الصفحة الموالية لصفحة الغلاف فوردت بيضاء ، وكأن الراوي يقول لنا : أخل ذهنك ، و ادخل معي بدون أي خلفية مسبقة . ثم تليها صفحة هي على شاكلة الــغلاف ، و لكنها تخلو



من الألوان . أما الصفحة الخلفية للغلاف فهي بيضاء أيضا ، انزوى إلى الجهة اليمنى منها في الأسفل ثمن الكتاب .
لقد قامت صفحة الغلاف على أربعة ألوان متداخلة بعضها ببعض في شكل مستطيل ، وهذه الألوان هي : (الأبيض ، الأخضر ، الأسود ، الأصفر الأشقري) ، على أن الشيء الملفت للانتباه أن هذا اللون الأخير قد غطى بحجمه على الألوان الباقية جميعها ، وغني عن البيان أن هذه الألوان تعكس فكر الشخصيات المتصارعة من أجل الظفر بالجازية .
فاللونان الأبيض و الأخضر هما وجهان لعملة واحدة و يمثلان الجذور و التراث فهما (الجامع و الصفصاف و الجبل) ، فهما " الأخضر الجبايلي" وولده "الطيب" وكذا "عايد" الذي عاد ليذوب في هذا الوسط بزواجه من "حجيلة" بنت "الأخضر" ، فاللونان لونا الفردوس و الطهر ، دخل في وسطهما لونان غريبان ؛ فالأصفر ما من شك أنه يمثل "الأحمر" ، فكما جاء في وصفه من إحدى بنات الدشرة : إنه أشقر يشبه الصفصاف طولا ، وكما قلت آنفا أن هذا اللون كان مسيطرا ، كما سيطر "الأحمر" على أحداث الرواية ، فلقد صنع أحداثا ، و أبدى مواقف قلبت حياة الدشرة رأسا على عقب ، ويكفي أن حضوره دائم ، إن في الزمن الأول أو الزمن الثاني ، وكأن الراوي جعل منه وصيا على أحداث الرواية كلها .
أما اللـــون المتبقي (الأسود) فيمثل الدراويش هذا الصوت الذي تعيش فيه الجازية ، الذي يحب العيش في تخلف و رجعية مقيتة ، إنه يعني التقوقع على النفس وعدم التجديد ، باختصار (الظلامية) .
وختاما نسلم بداهة أن "ابن هدوقة" ٢٣ عاش في الريف ويدرك ذلك حتى من لا يعرف بيوغرافيا الروائي ، استطاع في "الجازية و الدراويش" أن يستنطق التراث بسهولة كبيرة ، حتى كأني به يسيل مع قلمه بعدم قصدية ، وهذا ما تمثل في الاقتراض لإحساس الروائي أنه ملكه ، في حين ظهر الاستشهاد عنده بشكل باهت جدا ، والاستشهاد كما أشرنا سلفا ؛ نص يفرض سلطته على نص آخر ، فيسكت صوت الراوي ليتكلم الآخرون ، أما الاقتراض فهو بخلافه ؛ بحيث يذوب الشاهد فلا تدري أهو من قول الروائي أم من منقوله .

أما عن العتبات فهي لم تخرج عن حدود ما جاء في نص الرواية ؛ فلقد لاحظنا أن الألوان قد طابقت روح شخوص الرواية .

الإحالات :
١/ غني عن البيان هنا أن "الجازية" هي رمز للجزائر ، التي تنافس على طلب ودها تيارات إيديولوجية مختلفة ، وكل واحد من الأربعة يمثل تيارا مخالفا للآخر
٢/عبد الحميد بن هدوقة. الجازية و الدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.١٩٨٣.ص٧٦.
٣/سعيد سلام.التناص التراثي في الرواية الجزائرية.أطروحة دكتوراه.جامعة الجزائر.٩٩،٩٨.ص١٥١.
٤/سورة البقرة.آ٢٨٦.
٥/وأنا لا أقصد السرقة بمعناها النقدي القديم ، وإنما بكونها صورة من صور التناص.
٧/عبد الحميد بوسماحة.توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة.رسالة ماجستير.الجزائر.٩٢،٩١.ص١٠٧.
٨/المرجع نفسه.ص١٠٨.
٩/ الرواية ص٢٢٠.
١٠/الرواية ص١٥.
١١/ الرواية ص٨٥.
١٢/الرواية ص١٤٤.
١٣/ الرواية ص١٩٩.
١٤/ الرواية ص٢٠٤.
١٥/ الرواية ص ٩٢.
١٦/ الرواية ص٤٠.
١٧/ حدثت أهوال في الدشرة تشبه أهوال القيامة ، بعد أن راقص "الأحمر" "الجازية" و لعقا معا المناجل المحماة (رعد،برق،طوفان،ريح عاتية).
١٨/مثل : نوار اللوز / تغريبة صالح الزوفري للروائي واسيني الأعرج.
١٩/ عبد الحميد بورايو.منطق السرد.ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون.١٩٩٤.ص١١٩
٢٠/ الرواية ص ١٢١.
٢١/ الرواية ص ١٢٢.
٢٢/ محمد فكري الجزار.العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٨.ص٩٣.
٢٣/ الطاهر رواينية.الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش. المساءلة.مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين.ع١.ربيع١٩٩١.ص١٤.
٢٤/ بيوغرافيا الروائي :ولد ابن هدوقة في ٠١ من جانفي١٩٢٥م ببلدية " المنصورة " القريبة من مدينة "سطيف" ، والتابعة حاليا





لولاية " برج بوعريريج" ، درس بالمعهد الكتاني "بقسنطينة" ١٩٣٧م. ودرس به بعد عودته من جامع الزيتونة بتونس ، تعلم الفرنسية ببلديته ثم بفرنسا ١٩٤٩,١٩٤٦ ، حيث حاز على شهادة الإخراج الإذاعي ، وشهادة في صناعة المواد البلاستيكية ، ثم التحق ب "جبهة التحرير الوطني" بتونس ١٩٥٧ م وعمل في صفوفها في ميدان الإعلام و الصحافة .

بدأ الكتابة مبكرا حوالي ١٩٥١ ، وله كتابات عديدة بعضها صدر ، وبعضها ما يزال ينتظر الطبع ، ولقد صدرت له خمس روايات حتى الآن (بان الصبح ، ريح الجنوب ، نهاية الأمس ، الجازية والدراويش ، غدا يوم جديد) .

وفي عهد الاستقلال اشتغل مديرا للإذاعة الوطنية ، وتقلد مناصب عدة في ميادين الإعلام و الثقافة و الأدب ، حتى وافته المنية بداء سرطان الكبد بمدينة الجزائر في ٢٠ من أكتوبر ١٩٩٦ م .

المصادر و المراجع :

١/ عبد الحميد بن هدوقة.الجازية و الدراويش.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.١٩٨٣.
٢/ سعيد سلام .التناص التراثي في الرواية الجزائرية.أطروحة دكتوراه.جامعة الجزائر.٩٩,٩٨.
٣/عبد الحميد بوسماحة.توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة.رسالة ماجستير.جامعة الجزائر.٩٢,٩١.
٤/عبد الحميد بورايو.منطق السرد.ديوان المطبوعات الجامعية .الجزائر.١٩٩٤.
٥/محمد فكري الجرار.العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي.الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٨.
٦/الطاهر روابنية.مجلة المساءلة.ع١.ربيع١٩٩١.







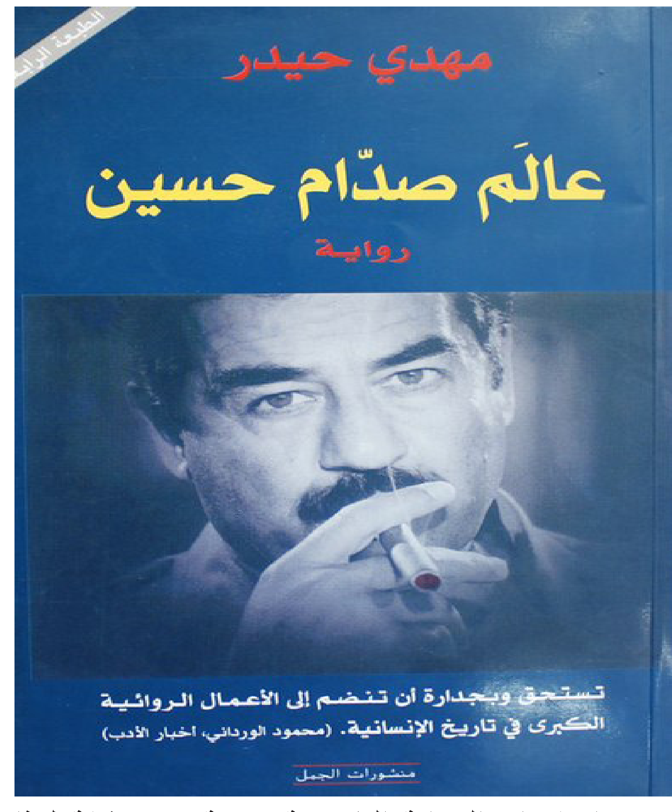
التاريخ وتعدد مستويات الخطاب السردي في روايات ما بعد الحداثة

أمجد نجم الزيدي

كان التاريخ دوماً معينا مهما للرواية، حتى ان اهم الروايات العالمية التي عدة"عدت" نقطة مضيئة في تاريخها؛ هي روايات تاريخية كملحمة الكاتب الروسي تولستوي (الحرب والسلام)، او روايات والتر سكوت او الكسندر دوما، واكتنف هذه العلاقة الكثير من الالتباس، وذلك للتداخل الكبير بينهما، حيث قدموا تلك الثيم التاريخية باعتبارها روايات تهدف الى خلق عالم متخيل مستند على التاريخ، وخضع ذلك النقل الى الاشتراطات الفنية للرواية، وبناءها الشكلي، واهم خواصها من حيث تقديم الشخصية وبناء الحدث، والبناء السردي، فـ (كلما جرى الحديث عن "الرواية التاريخية" وقع التفريق بين التاريخ الذي هو "خطاب نفعي يسعى الى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع"، والرواية التي هي " خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الانشائية على الوظيفة المرجعية")١، لذلك فهي روايةٍ لكنها تتبنى التاريخ ثيمة قصصية، في بناء الاحداث وتقديم الشخصيات والامكنة، كما في روايات امين معلوف مثلاً وخاصة (سمرقند) و (ليون الافريقي) وغيرها، اذ قدمت الاولى مرحلة من التاريخ الاسلامي عاصرها الشاعر عمر الخيام، وسردت اهم الاحداث التي رافقت تنقله بين مدن الشرق وممالكها، وكيف كتب مخطوطة الرباعيات، وانتقالها من شخص الى اخر، باسلوب روائي جميل ولغة تنسيك ان ما تتعامل معه هو تاريخ، لذلك فقد فتحت هذه الاسلوبية المجال الى تقديم افتراضات خاصة بالرواية عن ضياع النسخة الاصلية للرباعيات مثلا، وكيف ربطها بغرق السفينة تايتنك.







اعتقد ان الرواية التاريخية تسمية غير دقيقة لهذا الاسلوب الروائي، لانها لا تتقصد نقل التاريخ او تحاول ان تكون بديلا عنه، وانما هدفها الاول هو خلق رواية متخيلة منسوجة من شخوص واحداث تاريخية، وهذا لا يكفي لان نعتبر ماتفعله الرواية هو تاريخ، لان التاريخ كعلم خاضع لمناهج علمية وادوات تعتمد المنطق التاريخي.

كانت الروايات التقليدية ومنذ نشوء هذا الفن تعبير عن بيئة ما، تعيش فيها بعض الشخصيات والتي تتعرض الى بعض المشاكل والصراعات تمثل ثيمة الرواية، حتى انها تحاول ان تقنعك بانها قصة حقيقية قد وقعت لاناس بعينهم في زمن ما، اذ ان ذات الكاتب تنصهر في المتن الروائي، موقعة القارئ بالتباس ومثيرة التساؤل لديه عن مدى كون هذه الرواية هي سيرة ذاتية لمؤلفها او لاناس ما قريبين منه، وذلك لان الرواية كما هي التوجهات النقدية في ذلك الزمن واقعة تحت هيمنة المناهج السياقية، لذلك نرى بان القراء يحاولون ان يسقطوا احداث الرواية على المؤلف او الواقع او التاريخ، لان الفسحة مابين الرواية والتاريخ فسحة جدا ضيقة لا تسمح للرواية كفن سردي خيالي ان تظهر، لذلك فهي تطمر تحت انساق بناء التاريخ وتصوراتنا السياقية له.

وهناك ايضا من الروايات من تخلق عدة مستويات للخطاب السردي، ويكون التاريخ احد تلك المستويات، ولكنه خطاب ثانوي مغلق، يسعى فيه الروائي الى مد روايته بفضاءات موازية؛ تعضد وتدفع بها وبثيمتها، والانغلاق هنا يعني عدم التنافذ بين الرواية كخطاب سردي والتاريخ.

فاللعمل الروائي قدرة على تكوين منظومة خطابية، تتوزع بين عدة مستويات دلالية، مستوى رئيسي يدخل المنظومة السردية ويشتبك معها في بناء النص، ومستويات أخرى ثانوية تعمد الى تعضيد النص السردي ومده بمرجعيات تعطيه مساحة أوسع من التعالق النصوصي، ربما تظهر كخطوط غير مترابطة، وتحتاج الى قارئ متمرس يربط بينها، لتفعيل مدى القراءة وفتح فضاءات تساعد على تنمية فعل السرد، وتنتمي هذه المستويات الى بنى مستقلة، أي بمعنى غير خاضعة للتركيبة البنائية للحكاية والخطاب السردي، وانما جائت"جاءت" محملة بتضمينات معرفية ودلالية، تساعد النص الروائي على ان ينمو وتتشعب مداخله القرائية، لذلك تحتاج تلك البنى -وهي التي تبدو هامشية عن فعل السرد- الى التمعن في الدلالات والعلامات التي تطرحها وربطها بالسياق العام والايقاع الذي تسير فيه الثيمة الرئيسية، وهذه المستويات للخطاب السردي والتي تظهر لنا وكانها منفصلة عن بعضها، هي بالحقيقة تمد خيوطا من تحت الخطاب السطحي للنص، شابكة الكثير من الأواصر الدلالية التي تدفع بالنص الروائي صوب الثيمة الرئيسية، وهذه الأواصر او الخيوط هي عبارة عن إشارات موزعة بين هذه المستويات المتقابلة، ولكن هذا لا يعني إن هذه الإشارات او العلامات متطابقة تطابقا تاما، أي إن (أ) يتطابق مع (أ)، و(ب) تتطابق مع (ب)، وانما يحتاج هذا الامر الى معرفة الآلية البنائية التي قام عليها النص الروائي، والمدى الذي يتحرك فيه كل مستوى من مستويات الخطاب، حتى يمكن الإمساك بتلك الإشارات المبثوثة على جانبي طريق النص، والتي تشكل معالمه الدالة، حيث تبنى الحكاية على وفق بناء سردي متراكم، يسير وسط الطريق بكل ثقة، ليؤثث ذلك الطريق/ النص

بمستويات الخطاب التي تعكس ذلك"حذف" التراكم في بنية الحكاية، فالمعنى (يبنى انطلاقاً من تجميع للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة)٢.

لذلك فهذه المستويات الثانوية والتي تتعكز على بناها المستقلة كعلامات واشارات، تقود دائما الى خارج النص مكتفية بنفسها ومؤطرة ببنيتها المعرفية، لتتعامل مع بنى النص الاخرى وفق ذلك الانغلاق، أي لا تفتح بناها المشكلة لها لتشتبك مع حركة النص داخل حدودها كعلامة، وانما تساير وتصاحب حركة تكون الفعل السردي كحركة ثانوية مستقلة.

* * *

الروايات الحديثة رغم انها تتماهى مع التاريخ وتشتبك معه؛ لكنها تترك فسحة تصطبغ بالخيال الروائي، تخلق نوعا من المفارقة بين جسد التاريخ والبناء الروائي، حتى ان ذلك التماهي بدل ان يعمق اتصال الرواية به نراه يزيد الشق بينهما ويكسر تلك العقدية السياقية التي بنتها الروايات التقليدية، من خلال التشكيك بالبناء السردي ان كان بناء تاريخيا او سيريا او حتى واقعيا، وذلك بكشف لعبة الكتابة والياتها بما يعرف بماوراء الرواية (metafiction)، وايضا الاهتمام بهوامش المتن/ النص او ما تعرف بالعتبات النصية، كما تحاول الرواية المعاصرة رواية مابعد الحداثة ان تكسر البنية التاريخية التي بنيت عليها ما عرف سابقاً بالرواية التاريخية، وبناء تاريخ افتراضي من خلال اعادة تحبيك احداثه.

فالعلاقة التي يجترحها الروائي مع التاريخ تأخذ عدة مظاهر؛ احدها الاسلوب التقليدي الذي تحدثنا عنه سابقا، وهو مايعرف ب(الرواية التاريخية)، والتي يشتبك فيها الخطاب السردي مع الخطاب التاريخي، ويتحد المبنى الحكائي، متنازلاً عن الكثير من اشتراطاته باعتباره جنس تخيلي(fictional)، حيث ان هناك الكثير من الطروحات النقدية التي تنتمي الى المناهج السياقية تدعو الى عدم المساس بالتاريخ، وان على (الفنان ان لايلوي عنق الحقيقة التاريخية في سبيل الابداع الفني، فإن ذلك يعد تزييفاً للتاريخ؛ وينأى بالأثر الفني عن خاصية اولية وهي "الصدق". فالصدق الفني ينبغي الا يجور على الصدق التاريخي)٣، وفي هذا الرأي نلمس وجهة النظر التي تضع الرواية والتاريخ في كفة واحدة، وعلى الرواية ان تتنازل عن شرطها الفني من اجل الصدق التاريخي، وربما ابرز الروايات التي ظهرت عليها مظاهر الرواية التاريخية هي روايات جورجي زيدان (فتاة غسان، ارمانوس المصرية، احمد بن طولون وغيرها).

ومن الروايات الحديثة التي توهمنا للوهلة الاولى بانها رواية تاريخية هي رواية (عالم صدام حسين)٤ لمهدي حيدر، حيث اعتمدت على الاحداث التاريخية في بناء احداثها وحبكتها الروائية، ولم تخرج عن هذا النسق الا في حالات قليلة لم تمثل شيئاً مهماً، اذ اعتمدت على وقائع تاريخية معروفة مر بها العراق عبر تاريخه الحديث، واهم نقطة حاولت بها الرواية ان تخرجنا من الصيغة التقليدية هي ان المؤلف ومنذ البداية حاول ان يشككنا بشخصيته ككاتب وروائي وشخصية فعلية داخل الرواية، ومع ان القراءة بقيت تتراوح بين هذه المديات الثلاثة وفضاءاتها المتداخلة مع تلقينا للاحداث وفي هذا محاولة لكسر ايهام الرواية، وكشف اوراقها كلعبة كتابية، وفي هذا تقترب الرواية من اسلوب (ماوراء الرواية) ولكنها مع ذلك كانت خاضعة للتصورات التاريخية وسياقاتها، وبالحقيقة انا اميل الى اخراج هذه الرواية من خانة الرواية التاريخية، ولكنها وضمن ما فحصته من روايات عراقية حديثة كانت اقرب الروايات لهذا الاسلوب، مع حفظ الفارق الكبير بينها وبين الرواية التقليدية، وذلك مرده حسب اعتقادي الى التطور في فن الرواية وتقدم اساليبها.

حيث تبنى رواية (عالم صدام حسين) على رسم تاريخ حافل بالاحداث السياسية والتاريخية في العراق، وهي فترة نشوء الشخصية الدموية للدكتاتور، واهم الاحداث التي غذت هذه الشخصية والتي لم تخرج عن اطارها التاريخي الذي اختطته منذ البداية، لذلك فقراءة هذه الرواية وتحليلها يضعنا في مسارين او مستويين لخطاب الرواية الاول هو الرواية- التاريخ، الثاني التاريخ - الرواية.

اولا: الرواية - التاريخ

يظهر هذا المستوى منذ الصفحات الاولى في الرواية،




حيث وضع الكاتب عتبة نصية مثلت استهلالاً للرواية (هذه الرواية ليست نصاً تاريخياً بل هي عمل من نسج الخيال يستغل الواقع لبناء عالم خيالي مواز للعالم الواقعي،يتطابق معه احياناً ويختلف في احيان اخرى، فتعطي شخصيات معروفة مصائر مختلفة عن الواقع التاريخي بحسب ما تقتضيه الحاجة الفنية. كما يحوي هذا الكتاب اقتباسات عربية واجنبية من اعمال ادباء ومؤرخين وصحافيين وسياسيين وشعراء)٥ ، وكذلك من خلال اسم المؤلف والذي اقحم داخل الرواية كشخصية مشاركة بالفعل التاريخي، مما خلق ارباكاً كبيرا في تلقينا لها والتي تتخلق في مستويين؛ الاول كون هذه الشخصية تاريخية فعلا وهو شاهد فعلي على وقوع هذه الاحداث، والثاني هو تداخل مقصود اراد به المؤلف ان يزعزع ثقتنا بما نقرأ وان هذه الاحداث هي جزء من اللعبة الاختلاقية التي تمارسها الرواية (ولدت بعد اقل من سنة على وفاة أخ طفل. اهلي اعطوني هويته كنت قبل ذلك ادعى مهدي ثم صرت احمل اسم اخي الميت ايضا)٦.

ثانيا: التاريخ- الرواية

وهذا المستوى يغلب على باقي اجزاء الرواية، مبتدءاً بالصفحة الاولى بعد الاستهلال والتي يبدأها بذكر تاريخ ما لاحداث الرواية (بدأ الهجوم عند الثانية فجراً بتوقيت بغداد يوم الخميس ١٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١)٧، وتستمر الرواية بنقل احداث تاريخية حقيقية موثقة، التي تناولت تلك المرحلة ومنها بعض الاحداث المهمة مثل حادثة ضرب موكب الزعيم عبد الكريم قاسم، وايضا الاحداث الدامية التي قام بها ما يعرف بالحرس القومي، وكذلك انقلاب عام ١٩٦٤ الى اخره من احداث، وقد تخللت هذه الاحداث التاريخية بعض الفواصل التي مولئت ببعض الاحداث الساندة لهذه الاحداث الكبيرة، وهي احداث افتراضية وان تمتعت بنوع من المعقولية او الاقتراب من الفعل الواقعي المنطقي الذي يساير الاحداث وطبائع الشخصيات، كالحوارات الداخلية وايضا حوارات صدام مع بعض من قادة البعث كالبكر وناظم كزار وغيرهم، وهذه الحوارات وبعض الاحداث التفصيلية هي احداث افتراضية تعزز الفعل الروائي، والذي يلغي الحاجز الهش بين التاريخ والرواية.

لم تبنى الرواية على سياق زمني افقي كما هو في الروايات التاريخية، وانما لعب التقديم والتأخير والفلاش باك دوراً في بناء الخطاب السردي، فقد ابتدأت الرواية من النقطة التي انتهت عندها، وهذه الطريقة تشبه عملية المونتاج السينمائي، حيث نرى هنا من خلال هذا المشهد كيف تنتقل الرواية بالزمن من حاضرها الى ماضي الشخصية باسلوب الاسترجاع (الرئيس صدام حسين رئيس الوزراء(...) منذ عام ١٩٧٩، احس بارتجاج المكتب تحت ذراعة وراسه، اراد ان يفتح عينيه (سمع ايضا قرعاً على الباب) لكنه كان يعيش مرة اخرى (ومن دون ان ينجح في الخروج من ذلك الفخ) زمنا قديماً: ذلك الزمن البعيد الذي سبق خروجه الثاني من بيت امه في قرية شويش الى بيت خاله خير الله في تكريت)٨.

* * * *

ان كانت الروايات الحديثة او التي تسمى روايات مابعد الحداثة، قد تجاوزت هذه النمط من العلاقات البنائية لمستويات الخطاب السردي؛ بان تداخلت تلك المستويات وانعدمت مركزية السرد، اي بمعنى ان تلك المعارف الموظفة داخل الرواية والتي تسير بكل حياديتها داخل النص، اشتبكت مع النص حيث اصبحت تقدم من خلال وجهة نظر النص، او الانعكاس الذاتي للمؤلف، والذي يعيد تحبيكه في مايعرف بـ (ما وراء السرد التاريخ (Historiographic Metafictio، والذي استخدمته لاول مرة (ليندا هيتشيون) في كتابها المعروف (شعرية مابعد الحداثة)، والذي يتعامل مع التاريخ باعتباره خطاباً متداخلاً مع الرواية، وليس شكلا منفصلا عنها، وهو عكس ما طرحناه سابقا عن مايعرف بالرواية التاريخية او التاريخ كمستوى ثانوي في الرواية، والتي ركزت على المستويات المعرفية الموظفة داخلها، والتي يكون التاريخ من ضمنها، بصورتها المستقلة المنغلقة على بنيتها الوظيفية، ويتعامل معها النص بهذه الحيادية ولكنه يقيم معها الأواصر والعلاقات المضمرة، من خلال وسيط اخر هو مستوى اخر للخطاب وهو وسيط معرفي ايضاً، يستعين بكليهما الراوي داخل الرواية او الروائي بان يجعلهما اداتين لإعادة صوغ الاحداث وبناءاتها الدلالية، وفق الإشارات الموزعة في هذه المستويات وهي ربما

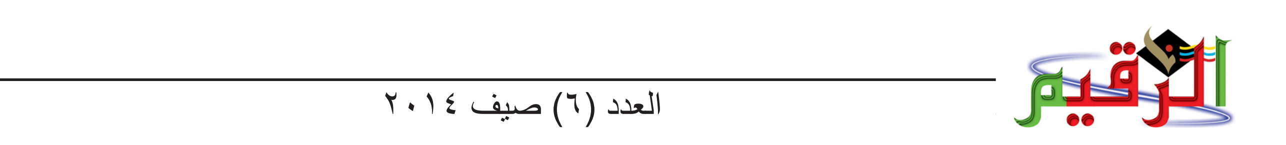




تعضد وجهة النظر القائلة بان المعارف جميعها مصدرها واحد.

يرفض الدكتور عبد الله ابراهيم مصطلح الرواية التاريخية، وينصح باستخدام مصطلح (التخييل التاريخي) بدلا عنه، لانه أدق، فهو (المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، واصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، انما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لاحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما)٩، حيث ينقطع التاريخ عن كونه نوعاً معرفياً، ليدخل في خضم اللعبة السردية، حيث ان التاريخ الذي يرويه (مرتضى كزار) في روايته (السيد اصغر اكبر)١٠ لايمكن عده باي حال من الأحوال تاريخا محكوماً بأسس علمية عن مدينة النجف، ولكنه يقدم لنا تصورا ذاتياً عن ذلك التاريخ، من خلال اشتراكه اي التاريخ مع النص الروائي، ليكون سردا روائياً يتوافق مع مصطلح عبد الله ابراهيم والذي يصفه بانه مجموعة (نصوص اعيد حبك موادها التاريخية، فأمتثلت لشروط الخطاب الادبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثم اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها الى مادة سردية)١١، وايضا من ناحية اخرى يقارب مصطلح ما وراء القص التاريخي، والذي يظهر فيه الانعكاس الذاتي لشخصية المؤلف في بناء تلك الاحداث، وافتراض مدياتها التاريخية، فشخصية (السيد اصغر اكبر) او العوانس (معينة ومنظمة وواحدية) تبدو لنا انها شخصيات تاريخية، لانها مندمجة بسياقها التاريخي الذي بنته الرواية، وايضا من خلال المواصفات التي بنى الروائي بها تلك الشخصيات، وسلوكها ودورها الذي لعبته داخل الرواية (نحن، معينة ونظمة وواحدية بنات السيد خنصر علي، وحفيدات السيد اصغر اكبر، الذي تشير مشجرات نسب العائلة بأنه مدفون هنا في هذا السرداب، تحت بيتنا القديم، الذي يسميه الناس بيت الشرايك، وهو حوش مبني من الباطون، تعلوه قبتان صغيرتان... الخ)١٢، وايضا أسمائها المحاكية لما كان موجوداً في مدينة النجف في ذلك الوقت (السيد اصغر اكبر، خنصر علي، معينة، نظمة، واحدية، الدكتور شنيار، حسن علي باكوبكي... الخ)، إذ ان (الطريقة التي يكشف بها الروائي عن نيته في تقديم الشخصية باعتبارها فردا محدداً من خلال تسميتها بذات الطريقة التي تتم بها تسمية الافراد المحددين في الحياة العادية)١٣، ولكنهم يخرجون عن البنية التاريخية التي تسير الى جانب تلك السياقات كأحد مستويات الخطاب، وانه مستوى معرفي موظف داخل النص لأغراض دلالية، لكنه ينسلخ من تلك المعرفية الموضوعية ويشتبك مع النص، ليعيد إنتاجه من جديد، من خلال البنية التخيلية التي تحكم هذا الجنس وهو الرواية، بيد انه يبقى يطوف حول النص، كوجود افتراضي ويوزع علاماته، لكنه ينفصل عن تلك العلامات ويخرق انغلاقه، عندما يتساوق كلا المتنين في سياق بنائي واحد مقنع، لان اي اختلال في إيقاعية التحبيك؛ ستفتح المجال له ان يخترق النص، ويجعل بسقوطه في هوة الانسياق وراء ذلك الاصل التاريخي المفترض.

(ما وراء السرد التاريخي (Historiographic Metafiction) غالبا ما يشير الى هذه الحقيقة باستخدامه أعراف النص الموازي (paratextual) للتاريخ المدون، لتقويض سلطة وموضوعية المصادر والتفسيرات التاريخية)١٤، وهذا الكلام يقصد به الهوامش والملاحق والاشارات والتي تسمى في الرواية بالعتبات النصية، التي يضعها الكاتب لشرح بعض المواقف او التعريف ببعض الشخصيات والأماكن التاريخية، والتي اعتمدتها رواية ما وراء السرد التاريخي لتقارب الكتابات التاريخية او لتضعها في سياقها التاريخي الذي يوحي به الخطاب السردي، وقد استخدم مرتضى كزار النص الموازي، مرة واحدة في روايته عندما وضع خارطة لمدينة النجف القديمة في بداية الرواية والتي تصنف كنص موازي، تلعب دورين الاول مرتبط بالرواية باعتبار ان الخارطة هنا تقدم للقارئ تأثيثاً مكانيا للمدينة التي تدور فيها الاحداث، بالاضافة للمركزية التي تحتلها داخل الرواية، لذلك فان ما وراء السرد التاريخي يشككنا بموضوعية هذه الخارطة، عندما تدخل اللعبة التخيلية لذلك تفقد سلطتها كوثيقة تاريخية لتصبح




وثيقة روائية هي جزء من لعبة التخييل التي يصطنعها الخطاب الروائي.

* * *

يمكننا عد العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة ملتبسة، وان كانت تجمعهما خيوط خفية وقد اثبت بعض الدراسات ان هناك علاقة تمايز مابين الطرفين، وان التاريخ يأخذ صفته من خلال تميزه عن الرواية، اذا ان الرواية هي التي تعطي التاريخ اساس تميزه، اذ تصبح الرواية هي سبب معرفة التاريخ، وسبب المعرفة سابق لنتيجة معرفتها١٥. فالرواية والتاريخ كلاهما (بناءات وتراكيب بشرية، وفي الحقيقة اوهام بشرية لازمة)١٦، بتعبير ليندا هتشيون، وهذا يضعنا امام حقيقة يجب علينا مواجهتها اثناء تلقينا للروايات، وهي اننا نتعامل مع عالم مبني على مجموعة من الاوهام والتخيلات، باعتبارها صنيعة بشرية، وان كانت تعتمد على احداث ووقائع حقيقية فـ(التاريخ والسرد يتقاطعان في اكثر من علاقة وهذا التقاطع يجهز على الثنائية القائلة باختلافهما الكلي، فقوة التاريخ وقوة السرد تجدان المعنى المشترك لهما في " اعادة تصوير الزمان" اي "الاحالة المتقاطعة" للتاريخ والسرد)١٧.

الهوامش

١- التخييل التاريخي- السرد،والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية- د. عبد الله ابراهيم- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ بيروت ٢٠١١ ص٩

٢- ٦ نزهات في غابة السرد – أمبرتو ايكو- ت: سعيد بنكراد- المركز الثقافي العربي ط١ بيروت ٢٠٠٥ ص١٢

٣- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث- د. قاسم عبده قاسم، د. إبراهيم احمد الهواري- دار المعارف- مصر ١٩٧٩ ص٨

٤- عالم صدام حسين – مهدي حيدر – منشورات الجمل- ط٤ المانيا ٢٠٠٧

٥- ن.م ص٥

٦- ن.م ص٢١٦

٧- ن.م ص٧

٨- ن.م ص٨

٩- التخيل التاريخي- د. عبد الله ابراهيم ص٥

١٠- السيد اصغر اكبر - مرتضى كزار- التنوير - بيروت ٢٠١٢

١١- التخييل التاريخي ص٦

١٢- السيد اصغر اكبر ص١٣

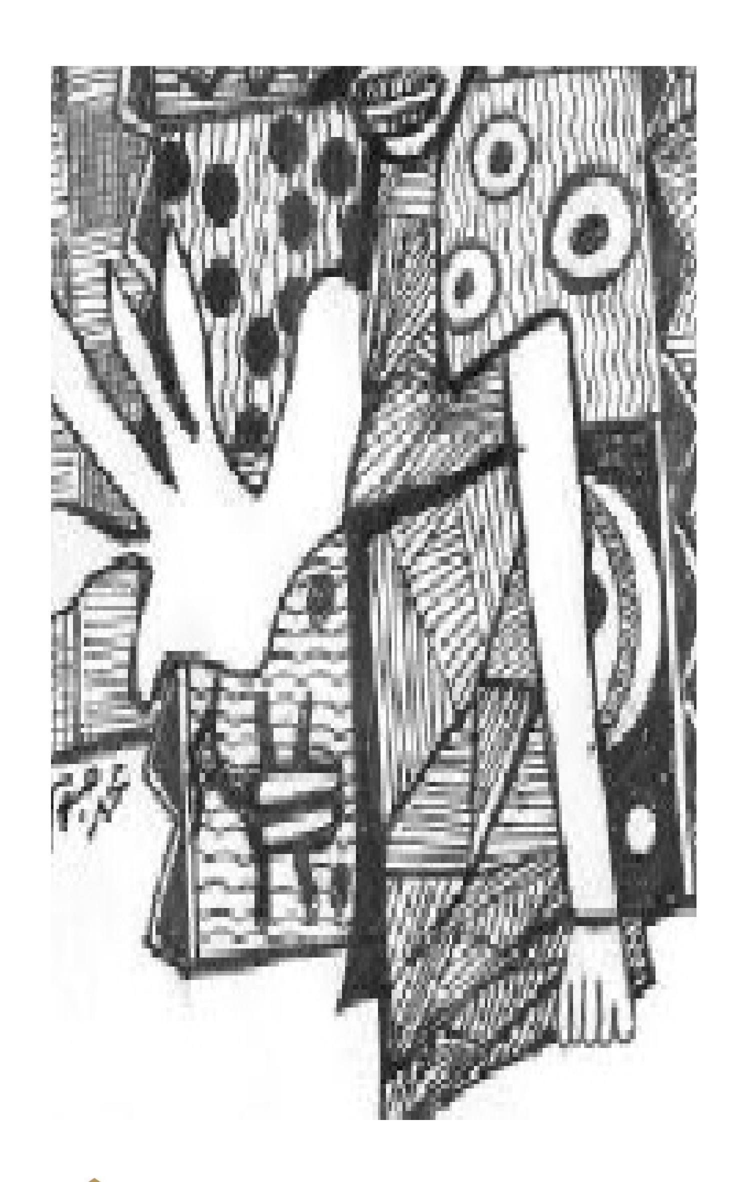
١٣- نشوء الرواية- ايان واط- ت: ثائر ديب- دار شرقيات ط١ القاهرة ١٩٩٧ ص٢١

١٤- p ١٢٣ (Linda Hutcheon, Apoetices of postmodernism : History, Theory, Fiction. (New Yor: Routledge, ١٩٨٨

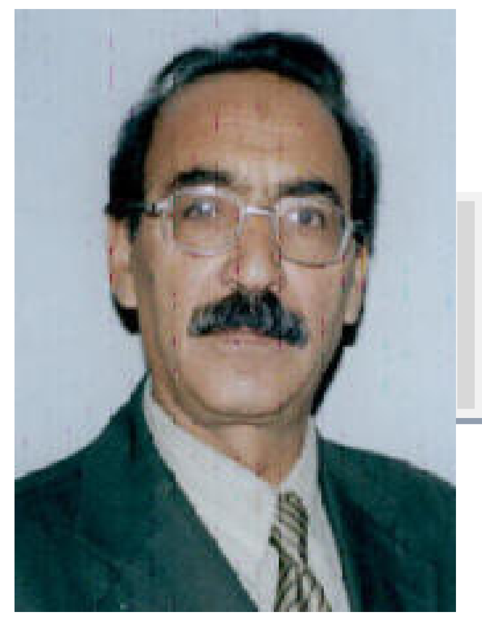
١٥- ينظر: دليل الناقد الادبي- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي. المركز الثقافي العربي- ط٣ المغرب ٢٠٠٣ ص١٢٣-١٢٤

١٦- جماليات ماوراء القص- دراسات في رواية مابعد الحداثة- مجموعة مؤلفين- ت: أماني أبو رحمة – دار نينوى- دمشق ٢٠١٠ ص٩٤-٩٥

١٧- التخيل التاريخي ص٧







تشكّلات المرجع في الرواية العراقية المعاصرة رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر مصداقاً

نقد
عبد علي حسن

١ . احتلت العلاقة بين الفن والواقع منطقة المركز في الجهد المعرفي البشري منذ أفلاطون، حتى أصبح بالإمكان القول بأن من الأسباب الرئيسة للاختلاف بين الاتجاهات والمذاهب النقدية منها والإبداعية هو زاوية النظر إلى هذه العلاقة وما يمكن أن يكون أثر للواقع في المنجز الأدبي وكيفية التعامل مع الواقع المعاش بما يكفل الصلة به من جانب واستقلالية ذلك المنجز باعتباره أثراً إبداعياً له قوانينه الخاصة من جانب آخر، إذ إن الإحالة على هذا الواقع المعاش تمنح المتلقي فرصة منحه- الواقع- قيمة مضافة جديدة من خلال الكشف عن القوانين الداخلية المحركة لذلك الواقع.

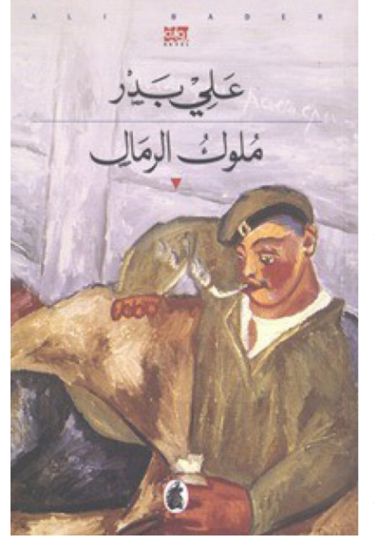
١-٢ . تشير السطور السالفة إلى أن منطقة اشتغال بحثنا ستكون الكشف عن تشكلات الواقع بعدّه مرجعاً معاشاً بالأدب وبالرواية تحديداً. وبغية الوقوف على المنهج الذي سيشتغل عليه البحث لا بدَّ أولاً من استعراض لوجهات النظر المجاورة لمنهج البحث، إذ ليس بالإمكان استعراض كافة وجهات النظر حول هذه القضية المركزية في النظرية المعرفية في هذا المكان، فقد أشار أفلاطون في (محاورة الشرائع) إلى (أن الفن يحاكي واقع، لكن عليه أن يختار ما يحاكيه وأن يتمسك بما هو صحيح وعادل وجميل ومستقيم)(١). وبقدر تعلق الأمر بالمحاكاة فقد ذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) بأن (الفن محاكاة للواقع بغرض كشف وترسيخ القوانين الخفية التي تحكم الواقع)(٢). وقد ظلّت هذه النظرية الأرسطية مسيطرة على الجهد المعرفي النقدي لقرون عديدة على الرغم من ظهور تيارات فلسفية أخرى لم تخرج عن جوهر فلسفة أرسطو بهذا الخصوص، فكلها ركزت على دور الإنسان التأملي في استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود

الفعل الإنساني.
ويُسهم بليخانوف إسهامة غنية حول موضوع المحاكاة هذا بقوله (الواقع هو مادة الفن بالذات، إلاّ أن الفنان يقوم على الدوام باختيار، وهو صاحب رؤية خاصة للواقع، وحتى عندما ينسخ، يعيد الخلق، والمذهب الواقعي لا يمكن أن يجد نفسه بنسخة طبق الأصل، بل عليه أن يذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه الانطباعية التي قصرت نفسها على الظاهر السطحي والزائد للأشياء)(٣).
ويحاول جيرنفشكي أن يحدد غاية الفن إزاء عملية الاختيار هذه التي أشار إليها بليخانوف فيقول (إنه- الفن- لا يحسّن الواقع ولا يجمّله، بل يعيد تقديمه ويقوم بدلاً عنه)(٤)، فالواقع اللغوي- الورقي- الذي يقدمه النص إنما هو واقع متحول عن نص الواقع المعاش ذاته. وتفضل سوزان لانكر اصطلاح (تحوّل) على (محاكاة) وذلك (يتكون من خلال تقديم المظهر المطلوب من دون أي تمثيل فعلي له، عن طريق خلق معادل من الانطباع الحسي دون مشابه حرفي، في إطار المادة المحددة المشروعة التي لا تستطيع أن تنقل في سذاجة الخاصية المرغوبة في الأصل) (٥). أما صفة تقديم هذا المظهر المطلوب وإعادة تقديم (إنتاج) الواقع وخلقه من جديد فهي الصفة الاجتماعية للأدب من خلال اختيار المظاهر الاجتماعية القابلة لإعادة الخلق، فالطبيعة التركيبية لاستيعاب الجمالي للعالم تتجسد في حقيقة أن العمليات التي تجري في الواقع ووجود الإنسان الاجتماعي والحياة الروحية لا تشخص عبر الوصف الثابت لخصائصها، وإنما كما أشار خرابشنكو في (الصورة الفنية) (نوعاً ما من خلال اختيار مجموعة مؤلفة من أجزاء متناسقة من الخصائص والصفات التي تكشف في جوانب معينة شيئاً مدهشاً في هذه الظواهر)(٦).
نخلص من كل ما ورد آنفاً أن مما هو محل اتفاق عميق بين الفلاسفة ومنظّري الأدب كون الخطاب الروائي (التخيلي) صيغة تعبيرية مستقلة لا تدّعي لنفسها قول الحقيقة، ولكنها من جهة أخرى تختص بعلاقة غير مباشرة بالواقع، وهنالك دائماً إحالة المرجع الأدبي المتّصف باستقلاليته عن المرجع التاريخي إلى ما هو خارجه، على اعتبار أن المرجع هو ما يحيل عليه النص الروائي من كائنات كالشخصيات والأمكنة، إلاّ أن الروائي يعيد إنتاج هذه الكائنات والشخصيات والأمكنة وفق معتقده ورؤاه المتخيلة حتى ليغدو ذلك المرجع هو ليس كما هو في حركة الواقع، وإنما يوهم به أو يحيل عليه.
١-٣. شهدت الأعوام التي أعقبت التحول في البنية الاجتماسياسية العراقية في نيسان ٢٠٠٣ صدور العديد من الروايات من دور نشر عربية ومحلية، ويمكن للمتابع للمشهد السردي العراقي ملاحظة أن هذه الروايات قد سارت وفق اتجاهين:
الأول: يذعن للواقع- لغة ووقائع- وفق أسلوب حكائي تقليدي لم يخرج عن دائرة أرخنة المجريات القائمة في الواقع، فاللغة في هذه الروايات لم تتعدَّ المستوى النفعي - التوصلي- وظلت مكرّسة للمشابهة بين واقع النص والواقع الحقيقي (المعاش) معتقدة أن مجريات الواقع العراقي سواء كان قبل ٢٠٠٣ أو بعدها يعدُّ غرائبياً ومتضمناً لمجريات تحصل في المتخيل العجائبي، إلاّ أنها تخلو من الكثير من توصيفات الكتابة الروائية وابتعادها عن ما هو متحقق في المنجز السردي من تقنيات وآليات مستحدثة في الرواية الجديدة.
الثاني: يعيد إنتاج الوقائع الحياتية والأحداث وفق متخيل سردي مانحاً اللغة بُعدها الانزياحي ومستواها الفني، ومتّبعا آليات قص ما بعد الحداثة (خرق التتابع الزمني (الكرونولوجي)، استخدام المناصات (النصوص المجاورة للنص الروائي كالوثائق واليوميات)، تعددية الأصوات (البوليفونية)، تدخّل الروائي على صعيد الكشف عن آليات كتابة الرواية (ميتاسرد))، وسواها من الآليات السردية لوضع النص في جدالية مستمرة وفتح حوار مع المتلقي لتمكينه من إنتاج نصه (المؤول) واضعاً في الاعتبار المستوى الذي وصلت إليه الرواية العراقية من تطور وتقدم لمحايثته أو تجاوزه.
كما يمكن ملاحظة أن المتن الحكائي لكلا الاتجاهين الآنفي

الذكر قد ضمّته حاضنتين اجتماعيتين، الأولى التصدي لما جرى في البنية الاجتماسياسية العراقية منذ ١٩٦٨ وحتى ٢٠٠٣، والثانية التصدي لمجريات الواقع بعد ٢٠٠٣، وما يعتمل في البنية الاجتماسياسية العراقية الجديدة وإفرازاتها وعلى كافة الأصعدة.

وتمثيلاً للاتجاه الثاني السائد في البنية السردية العراقية فقد تم اصطفاء رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر، والصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١١، إذ يهدف بحثنا النقدي إلى الكشف عن كيفية تشكّل المكان بعدّه مرجعاً أدبياً يحيل إلى مرجع تاريخي وثائقي، وكذلك معرفة مدى استقلالية هذا المرجع في النص الروائي وتمكّن الروائي من الإيهام به وإكسابه رؤيته ومعتقده الخاص به.

٢-١. يحتل المكان أهمية بالغة من بين أركان السرد الأخرى(الشخصيات، الأحداث، الزمان) بعدّه الحيّز والحاضنة للفعل السردي الذي تنهض به الشخصيات، كما أنه يتضمّن دلالات تساعد كثيراً في تكوين وجهة نظر قرائية وربما تأويلية متعلقة بتكوين الشخصيات النفسي والفكري والاجتماعي وتأثيرها في مجريات الحدث الروائي، وإذا كان- المكان- ذو حيادية على المستوى الفيزيائي أو الواقعي، فإنه يكتسب في النص الإبداعي صفة ما تبعاً لبناء الشخصيات وموقعها وتأثيرها في الحدث الروائي، ولعل اكتساب المكان الصفة العدائية والمألوفية مرتبط بمواقف الشخصيات، فالصفة الماقبلية للمكان هي حياديته، أما الصفة المابعدية (توظيفه في النص الإبداعي) فإنها تغتني بمواصفات جديدة ربما تكون متناقضة مع المكان الفيزيائي، فالمكان الروائي الورقي، هو مكان يُسهم في البناء الروائي تبعاً لبناء الشخصية التي يتدخل المكان في تكوينها، أي هنالك عملية تأثر وتأثير بين الشخصيات والمكان، فما هو مألوف في الصفة الماقبلية يتحول إلى عدائي والعكس هو الصحيح، لذا فإن للأمكنة القابلية للتحول في صفاتها الظاهراتية في المتن الروائي، فالمكان الروائي- الورقي- يحيل إلى مرجع محسوس ومنظور، إلاّ أنه يعاد إنتاجه وفق مستوى فنياً تسهم اللغة والمعتقد والرؤية في تكوينه ليمنح استقلاليته وقانونه الخاص. حتى لتغدو هذه الأمكنة الروائية هي غير الأمكنة في الواقع الفيزيقي، على الرغم من الإحالة إليه كمرجع، وبذا فإن الواقع ومكوناته المصاغة بشكل فني في الرواية إنما يمنح المتلقي فرصة للتعرّف على النص المخفي من الواقع.



٢-٢. وفق تصوراتنا الآنفة الذكر للمكان معدّة من مكونات الواقع وركناً مهماً من أركان السرد، ولكونه مرجعاً يحال إليه في العمل السردي، وهنا الرواية تحديداً، ستقوم بالكشف عن البنية الداخلية للمكان وكيفية تشكله في رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر. يتّصف العنوان بالإحالة الاستعارية، إذ إن محاولة تفكيك العنوان تشير إلى أن مفردة (ملوك) وباقترانها بالمفردة الثانية المكونة للعنوان (الرمال) تحيل بشكل غير مباشر إلى أن الملوك هم البدو والرمال هي الصحراء، والإشارة في المفردة الأولى إلى مملكة الصحراء ليس لها ملوك غير البدو الذين خبروا هذا المكان وأحاطوا به إحاطة كاملة بأسراره ومكوناته تغيب عن الآخرين المنتمين إلى بيئة أخرى ومكان آخر، لذا فإن العتبة الأولى للنص الروائي وهي العنوان تحيل بشكل مباشر إلى الصحراء بعدّها مكاناً ومرجعاً مكوناً للواقع البيئي أو الجغرافي، فضلاً عن المكونات الأخرى (المدينة، الجبل، القرية) وما يفرز تأكيد الفضاء الدلالي للعنوان هو العتبة الثانية للنص الروائي والمتمثلة في بيتين من شعر الشاعر الإنكليزي G. Oudin

(آه أيها الرجل البري...
حينما تمر نفحة إلهية على الصحراء).

ويشير هذان البيتان إلى استمرارية الاشتغال ضمن الفضاء الدلالي للعنوان، فالرجل الذي يُنعت بالبربري إنما هو ساكن الصحراء والمسكون أبداً بالأسرار، حتى ليغدو مكاناً إلهياً تتجسد فيه روعة الخالق الذي أراد لهذا المكان



أن يحتفظ بأسراره التي لا يعرفها إلاّ أولئك الذين خبروها فارتبطت- الصحراء- بسريّة الخلق، فأصبح مكاناً اختص فيه الإله بصنعه وضع مكوناته ومن ضمنها ذلك الرجل البربري المُدرك لسرية مكانه. أما العتبة الثالثة- عنوان الجزء الأول من الرواية (جنود طغاة وبدو ملهمون)- فهو الآخر يستكمل توفير إمكانية الدخول إلى المتن الروائي عبر هذه العتبات الثلاث، وتحديداً الدخول إلى الصحراء وتأكيد قدرات البدو الملهمة- بفتح اللام- وتكريس سيادتهم على الصحراء، والاستفادة من تلك القدرات لمواجهة الجنود الطغاة، وستشكل هذه العتبات مثابة من الممكن التحرك منها باتجاه النص الروائي والعودة إليها منه، كي يكون العنوان والعتبات الأخرى عتبة سليمة ومؤثرة في تلقي النص الروائي، مثل ضوء ينير عتمة النص الروائي والوصول إلى قناعات تبرر التوصيفات الاستعمارية التي تضمنها العنوان وكذلك العتبات الأخرى، وبذا فقد أصبح العنوان بنية مركزية كانت حافزاً ومخلّقة لبنى أخرى سيتم الكشف عنها لاحقاً.

٢-٣. تظهر البنية المركزية للمكان- الصحراء- في وقت مبكر من الرواية، فبعد تشكيل فصيل (غارة الصحراء) الذي توضحت مهمته في الوحدتين السرديتين الأولى والثانية، وهي ملاحقة مجموعة من البدو لأسرهم أو قتلهم لإقدامهم على ذبح ثلاثة من ضباط الجيش العراقي قرب التلال الحمراء في الجنوب الغربي من العراق، تبدأ علاقة جنود فصيل (غارة الصحراء) بالمكان، إذ يصرّح الرواي كلّي العلم- بعدّه راوياً ومشاركاً- بأنها المرة الأولى التي يتعرف فيها على الصحراء، ولإعطاء المكان ذلك البُعد الغير مرئي فإنه يلجأ إلى استحداث بنية التوازي المعنوي للمكان من خلال الاسترجاع الذهني الموروث (كنت أدرك أن هذه النجوم التي تخبو مع وهج الصباح، كانت قد عرفتها شعوب الصحراء من الساميين منذ آلاف السنين... النص ص١٦). ويمنح الراوي هنا الصحراء جذراً تاريخياً ضارباً في القِدم ليس بعدّه مكاناً جغرافياً أو/ وفيزيقياً وحسب، وإنما حتى تلك الموجودات المحيطة به، فهو يصف الصحراء بموجوداتها الأرضية ومحيطها السماوي بُعداً تاريخياً وروحانياً يمتد منذ البدايات المبكرة للحضارات الإنسانية التي وجد الراوي نفسه مرشحاً لأن يكون وريثاً لها بفعل التوازي الذهني الذي خلقه وكأنه أحد المنتمين لتلك البدايات، كما أنه انتقل من التوصيف الخارجي للصحراء إلى التوصيف الغير مرئي- الداخلي- بما يشكله هذا المكان وموجوداته في البنية الحضارية بكل امتداداتها وحلقاتها المكوّنة، وأثر هذه الموجودات وفضائها السردي في تكوين شخصية الإنسان الصحراوي- البدوي- الروحية والحضارية، كل ذلك تجلّى للراوي وهو ينظر من الأعلى حين أقلّتهم طائرة الهليوكوبتر في المعسكر إلى الصحراء للقيام بمهمتهم. (أخذت أنظر بهدوء من نوافذ الهليوكوبتر السميكة إلى تلال الرمال المتحركة كأنها أمواج بحر سوداء تغطيها طبقة فضية واسعة... النص ص٣٥٥). كما ويتجلّى البُعد الروحي الذي اتّصفت به الديانات السماوية الأولى (كانت صحراء السماوة التي احتلت إبراهيم الخليل وعائلته وهو في طريقه إلى فلسطين تمتد خلفنا، وكنت أميّز على نحو مشوّش بعض الأهداب الرملية الصفر والمذهّبة التي ترسم الحدود الفاصلة بين أرض نبوخذ نصر وأرض كنعان... النص ص٣٥). وإزاء هذا التداخل بين الحضارات القديمة والبُعد الروحي للأديان الأولى- السماوية- تتشكّل الصحراء بعدّها مكاناً لا يحيل إلى الصحراء- جغرافياً محسوساً- وإنما إلى الصحراء بعدّها حاضنة وفضاءً مكوناً للفعل الحضاري والديني والروحي الذي نهض به الإنسان العراقي القديم، ولتكريس بنية المكان الروائي والتداخل في الأزمنة يستمر الراوي في توسيع دائرة الفضاء الدلالي للمكان الذي تواترت على العيش تحت سمائه تلك الحضارات (كنت أسمع الصوت الذي رجعت صداه رمال السماوة وبابل وآشور في كل زمان ومكان.. النص ص٣٦)، فالرمال قاسم مشترك بين كل من سكن هذه الصحراء حتى الوقت الراهن، وهي الشاهد على كل ما جرى عليها مضيفاً إليها بُعداً آخر ألا وهو الحراك الحياتي مقتربة من الفعل الحياتي بعدّها كائن أسهم ويُسهم في التكوين الحضاري والروحي لكل من سكن في فضائها، ومن خلال توصيف المكانين، المعسكر والصحراء يتبدّى لنا حرص الراوي على الكشف عن سرية المكان الصحراوي وقدسيته واستقلاله التاريخي ليصنع




تاريخاً له تأثيره وسحره الروحاني في تشكيل شخصية البدو اقتراناً بالبشرى الأبدية لمهبط الوحي، والتي طردت إبليس وجيوشه الشيطانية ذات البشرة الغبراء، ويمكن تلمّس ذلك من خلال إبراز التناقض بين التاريخين، تاريخ تصنعه الحروب وتاريخ تصنعه الصحراء (وفي الشارع الداخلي المرصوف بالإسفلت يمر بعض الضباط القادة بسيارات الجيب، وإلى اليمين يظهر شارع بعيد حديث، سُدَّ بمتراس تطل من كواه مدافع رشاشة ويجلس قربها عرفاء يدخنون. وفي الممر بضع نقالات مدماة، وأينً وجهت نظرك ترى التأهب للحرب والاستنفار واضحاً... النص ص٢١)، إذ يتشكّل المعسكر كمرجع واقعي له ملامحه الخاصة الدالة عليه فإنه- الراوي- يشكّل المكان الصحراوي تشكيلاً يكشف التناقض بين المكانين (أما من الجهة الأخرى، أي في الصحراء، فهنالك قافلة جمال تسير غير آبهة بهذا التاريخ الذي يتكون في المعسكر، فهؤلاء الذين يسيرون ببطء مع خرافهم وماعزهم وجمالهم لا يهمهم من التاريخ سوى الشمس التي تتوهج في شرق الصحراء المنبسطة... النص ص٢١)، على أن هذا المكان- الصحراء- الذي كان يراقبه الراوي من نافذة الطائرة يكتسب رؤية أخرى من وجهة نظره وفق مرجعيته الفكرية والفلسفية والاجتماعية، فهو لا يراه رؤية آنية فقط بل ممتدة، ولعل الآنية تدفعه إلى إيجاد ما يمتد عبر حقب وأزمان ماضية لها توصيفات وحيازات روحية وحضارية، ولذا فإن الراوي يشكّل المرجع تشكيلاً آخر ينأى بالمكان المرئي والمغيّب إلى مكان بمثابة الحاضنة الروحية والحضارية لأقوام سبق وأن وطأت هذه الرمال (من هذا العلو الشاهق وكأننا نحلّ فوق الهاويات، مع كل الأحداث المهيبة لليل، والقمر، والفضاء، والنجوم والصحراء.. كنت أسمع الصوت الذي رجعت صداه رمال السماوة وبابل وآشور في كل زمان ومكان... النص٣٦)، ولعل هذا التداخل الزمني بين الحقب والأمكنة يشير إلى أثر هذه الأمكنة في تحقيق شخصية الإنسان الحضاري والروحي عبر تفاعله مع هذه الأمكنة التي حازت على استثنائها المكاني والمتميز عبر تأثيرها في تخليق البنية الحضارية لإنسان السماوة وبابل وآشور، فالراوي يمنح المكان الصحراوي تشكّله الحضاري فضلاً عن تشكّله الجغرافي، ومن خلال المهمة التي أنيطت بجنود (غارة الصحراء) تتبدّى إمكانية الاطّلاع والتعرّف على الصحراء بعدّها الحاضنة المكانية لأحداث الرواية وهي مكان معادي بالنسبة لجنود الغارة لعدم ألفتهم للمكان ولعدم معرفتهم الكاملة أو حتى الأولية بموجوداته وبالتالي ضعف التفاعل مع هذا المكان ليمنحهم فرصة تنفيذ الواجب الذي كُلّفوا به، إلاّ أن الدليل البدوي (منور) وهو من قبيلة بني جابر الموالية للنظام، السبيل إلى تمكين جنود الغارة من الوصول إلى المكان الذي يختبئ به البدو الخمسة الذين قاموا بقتل الضباط، إذ إن الحاجة إلى الدليل تعني عدم معرفة الجنود بالمكان الصحراوي أولاً، وبموقع المكان الذي يختبئ به البدو على الرغم من المعلومات الاستخبارية التي تم تزويدها للضابط وجنود الغارة، ومن خلال وصف الراوي لوجه (منور) تدرك مدى التأثير الواضح للصحراء في شخصية البدوي (كان وجه منور بلا انفعال تقريباً، إنه وجه شامخ لبدوي، سحنته بلون الأرض، لحية قصيرة على الحنك سوداء فاحمة جداً، أما فمه فقد كان صغيراً ومرسوماً بعناية فائقة، وكانت عيناه برموشهما الثقيلة تُرسل نظرات واثقة، هادئة ومتعالية مخيفة إلى حد ما بمكر وذكاء حادين، نظراته العميقة تتابعها تحت ضوء النهار الغارب كل العيون... النص ص٢٨).

فالتوصيف اللغوي الآنف الذكر لـ(منور) مكرّس لكشف الأثر البيئي- وهنا الصحراء- في الصفات الجسدية والمعنوية لشخصية (منور) بعدّه من سكان الصحراء، والعكس صحيح أيضاً، أي إن الصحراء كمرجع واقعي له من السمات والتوصيفات الماورائية قد تشكّلت في صفات البدوي، فالأثر والتأثير هنا في محل التقابل أو التبادل لانتماء البدوي إلى البيئة- الصحراء- التي ولد فيها وتكوّنت صفاته عبر التأثير المتبادل والمتقابل معها. في كل الفقرات السردية المتضمنة توصيفاً للبدو يتبدّى أثر المرجع

- الصحراء- وتشكّله على نحو واضح ومميّز قصد منه الرواي الكشف عن بنائية الشخصية البدوية الخارجية والداخلية وتجلّي الصحراء بكل ما يعرفه ويتصوره عنها في تلك البنائية، ففي تجوّل جنود (غارة الصحراء) بحثاً عن (جساس) تواجههم ظروف طبيعية تحد من استمرارهم في التجوّل إثر سقوط الأمطار والريح القوية، يستفسر

الضابط من (منور) الدليل هل بإمكانهم التوقّف (.. رفع منور رأسه إلى السماء، وكمن يعاين مهرة شاردة بعيدة، كان يعاين المطر حتى شعرت أن بعض قطراته تهبط في عينيه مباشرة، سكت قليلاً، وأصغى لنداء بعيد، وكان كمن يخمّن شيئاً منبعثاً مثل شرارات قادمة من السماء، وقال بصوت هادئ: - راح تجي عاصفة قوية وفيها أحجار صغيرة نسميها الحصبا وتضرب وتقتل، وبعدها يعود المطر (شويه) وتنجلي السحابة وتعود الشمس... النص ص٦٩). وتكشف هذه الفقرة عن التشكّل للظواهر الطبيعية المرتبطة بالمرجع- الصحراء- وقد تجلّى هذا التشكّل في الخبرة التي تزوّد بها- منور- البدوي- فظهور الأحجار الصغيرة- الحصبا- المرافقة للعاصفة لا تظهر في مكان غير الصحراء والتي لا يعرفها ولا خبرها غير البدو-، وإزاء تصرفات منور وخبرته في مكانه الصحراوي فإن الراوي يرى في منور شخصيةٍ ما ورائية كوّنتها الصحراء (منور أمامي، يمثل شعباً قديماً قِدم الخليقة، كأنه جاء من التوراة التي انتمت المسيحية والإسلام معاً، إنه هناك محدد، مقتصد، متقشف، موضوع في مكان ما، وموجه ضمن العالم الذي يؤكده... النص ص٧٦). لقد استفاد الراوي من مرجعيته العقائدية وتصوراته للديانات السماوية (التوراة، المسيحية، الإسلام) متوصلاً إلى توصيف الحضور الروحي لشخصية (منور) عبر ما تتّصف به تلك الديانات (محدد، مقتصد، متقشف) وارتباط كل ذلك بالتداخل الزمني وتعاقب الحضارات والديانات في هذا المكان- الصحراء- وعدّ (منور) خلاصة دينية وحضارية واجتماعية لكل الأقوام التي وطأت هذا المكان. وهنا تتجلّى الصحراء ومكونها الماورائي في شخصية (منور) وتوصيفات الراوي لها، كما اتضح هذا التوصيف في جميع الفقرات التي وجد فيها الراوي نفسه مراقباً لشخصية- منور- وكل ذلك التوصيف لا يبتعد عن التصوّر المميز الذي انطبع في ذهن الراوي عن الصحراء، وقد كان لا بدّ للراوي أن يكشف عن ذلك التصوّر عبر علاقته بالمكان وتوفير إمكانية رسم صورة متكاملة عن الصحراء بكونها حاضنة للأحداث الروائية، وكونها مسرحاً لمهمة فصيل (غارة الصحراء) المحصورة في قتل (جساس) ورفاقه الأربعة من قبيلة بني جدلة، وكان له أن يكشف عن تشكلات الصحراء في روايته سيما وأنها المرة الأولى التي يتعرف فيها على الصحراء، وربما الجنود الآخرون يشاركونه قي ذلك، وبما أنهم لم يتعرفوا من قبل على هذا المكان وما ينتظرهم من مهمة حربية ربما ستكون مكاناً ليلاقون حتفهم على يد (جساس) ورفاقه، فهو- الصحراء- مكاناً معادياً بفعل مجهوليته وتوقّع ظهور الخطر في أي لحظة، خطر القتل وخطر الطبيعة والبيئة القاسية على أهل المدن، الأمر الذي دفع بالراوي إلى إجراء مقارنات بين سكان الصحراء وبينه- ابن المدينة، فهو يصفهم بـ(الشعب الكسول) الذي ينام بين أبر الشيح والقيصوم الذي لا ينبت سواه في الرمال، كان فزعهم- ولا أوضح منه- يعيد الأمور علينا مقلوبة، دون ابتسام يقرؤون ويفكون رمز العالم الذي يحيط بهم ثم يهبطون ليلاً في الوديان، يهبطون مثل آلهة قديمة بحركاتهم الرشيقة والطويلة معاً ويتلاشون في الظلام... النص ص١٨). إن الصحراء من وجهة نظر الراوي (فلم تكن الصحراء بالنسبة لي سوى هذه الأفعى الصديقة التي تفرّ، والطيور السائحة التي تتوهّج في الفضاء، والإبل العالية التي تحيي وهي تختال بسنامها وجه الشيخ الذي سيصبح في المساء ناسكاً، والماعز التي أربكتها أصوات جنازير الدبابات، وأردية النساء المشتهيات بلون الثرى، وأسلحة الجنود الذاهبين إلى لقاء موت أكيد... النص ص١٨). فالصحراء وفق التوصيف الآنف الذكر إنما هو مكان أليف بالنسبة لشعب البدو، إلاّ أنه يبدو معادياً بالنسبة للجنود، فهو مكان فيه (لقاء موت أكيد)، وكلما توغّل فصيل (غارة الصحراء) في الحيّز الواسع والتلال الصحراوية الخفيضة كلما زادت عدائية المكان الذي يتجسّد أخيراً في قتل جميع أفراد الفصيل ماعدا الراوي الناجي الوحيد، بفعل عاملين الأول جهلهم بالصحراء، والثاني خيانة الدليل (منور) الذي فرّ من البناية المهدومة- مقر الفصيل- مؤكداً انتماءه إلى أبناء جلدته وعدم إمكانية تجنيده كجاسوس، أو دليل للقبض على (جساس) ورفاقه الذين خبروا الصحراء وخفاياها، وتوفير (منور) لفرص تمكّنهم من قتل أفراد الفصيل، إذ استغل جهل مجموعة الفصيل بالصحراء وتقديمهم لقمة سائغة لجساس ورفاقه، (عدت بعد أن ركضت وراءه أكثر من ربع ساعة لعلّي أقبض عليه، لم يكن هو مهماً لي بحدّ ذاته، ما كان مهماً لي




الانتقام منه لخيانته قدر أهمية معرفته لمعلومات قد تفيدنا حول أساليب بني جدلة في المناورة وكيف قاموا بعملياتهم ضدنا، وربما كان هو يضللنا بمعلوماته ويجعلنا في كل مرة نسقط مثل الخراف الغبية في كمين بني جدلة... النص ص١٤٠)، إلاّ أن الراوي لم يعثر على (منور) ليظل وحيداً بعد ذبح جميع جنود (فصيل غارة الصحراء) بما فيهم الضابط رعد، خائفاً ومذعوراً وليس عليه إلاّ العثور على مضارب بني جابر الموالين للدولة، وإذ ينتهي الجزء الأول من الرواية إلى هذه المنطقة، فإن الراوي قد تمكّن من استنفاذ ذخيرته المعرفية والعقائدية في تشكّل الصحراء- شعباً وأرضاً- موضحاً حتى تشكّلها الماورائي، فضلاً عن التشكّل الجغرافي والأنثروبولوجي ليبدأ في جزء الرواية الثاني الذي حمل عنوان (جندي منتقم ومتمردون هاربون) الذي يشير فضاؤه الدلالي إلى سعي الراوي بعدّه الناجي الوحيد من مذبحة بني جدلة، إلى الانتقام من جساس ورفاقه وعدّهم (متمردون هاربون)، وفي الوقت الذي سارت فيه مجريات الحدث الروائي في الجزء الأول باتجاه تحوّل مهمة فصيل (غارة الصحراء) من مهمة قتل جساس ورفاقه ومطاردتهم في الصحراء إلى مُطاردين (بضم الميم) بفعل خيانة (منور) وتضليلهم مستغلاً جهلهم بهذا المكان الذي لم يتعرفوا عليه من قبل، فإن الجزء الثاني الذي ينتصف الرواية تقريباً، فإنه سيشهد العودة إلى المهمة التي تم تشكيل فصيل غارة الصحراء للقيام بها وهي مطاردة جساس ورفاقه، على أن هذه المطاردة سوف لن يقوم بها سوى الناجي الوحيد من الفصيل وهو الراوي الذي يبرر إصراره على القبض على جساس واستقدامه إلى المعسكر وتقديمه للمحاكمة، ليتخلص من تهمة التراجع أو خيانة الفصيل حين يعود وحيداً بدون تحقيق المهمة. لذا فإن التحول من المطارَد (بفتح الراء) إلى مطارِد (بكسر الراء) لا بدّ أن يرافقه تحوّل في مجمل خصائص شخصية الراوي، لعل أهمها اكتسابه خبرات بسيطة لكنها مساعدة لأداء دوره الجديد بشعب البدو والمكان الصحراوي، وقد تبدّى ذلك بشكل واضح منذ ارتدائه الملابس البدوية التي زوّدها به أفراد القافلة التي عثر عليها بعد هيامه في الصحراء بحثاً عن قبيلة جابر ليساعدوه في القبض على منور الخائن وجساس المتمرد، (لقد شعرت أن هذه الملابس المتوائمة مع مناخ وحياة الصحراء حررتني من تلك الضيقة التي كانت تمنعني من أن أكون جزءاً من هذه الصحراء الكبيرة والشاسعة... النص ص١٥٤). ويبدو أن الملابس البدوية بعدّها جزءاً من مكونات المكان الصحراوي قد أكسبته خصيصة جديدة لشخصيته وجعلته يشعر بالانتماء إلى هذا المكان، هذا الانتماء جعله يتصرّف وكأنه واحداً من شعب البدو وأنه ممثّل ومنتمي لهذه البيئة الجديدة عليه في الجزء الأول من الرواية، إلاّ أنه في الجزء الثاني أصبح قريباً جداً من الحياة الصحراوية (لم تكن ملابسي العسكرية المعادية للبدو حاجزاً بيني وبين الاندماج بهذه الحياة الجديدة عليّ فحسب، ولكنها كانت تضعني أيضاً على مسافة شاسعة مما يحوطني: التقشف اللامحدود، والرمال المترامية والسماء التي بلا تخوم... النص ص١٥٤)، فالملابس العسكرية كانت تشكّل نوعاً من المسافة المتعالية على الحياة في الصحراء، وأن الحرية التي منحتها الدشداشة المرتخية لجسده جعلته من مكونات (المشهد الذهبي) المحيط به، وأنه جزء من العتبة الكبيرة للكون.. فلم تكن عملية تغيير الملابس العسكرية بملابس البدو مجرّد تغيير ملابس متهرئة بأخرى جديدة، وإنما كانت عملية تحوّل في الانتماء من الفضاء العسكري المحتل مسافة متعالية عن المحيط إلى الانتماء الاجتماعي لشعب البدو، وهو ما يتضح في الفقرات الآنفة. كما أن هذا التغيير أو التحوّل دلّ على التفاعل الإيجابي (الأليف) مع المكان الصحراوي، إذ أصبح الراوي قادراً على اتخاذ قراراته بنفسه والتعامل مع شعب البدو وفق خبرة تقترب من خبرتهم بالصحراء، كما أن هذه الخبرة تعدّ من خصائص هذا الشعب المكتسبة من خلال التعالق والتفاعل مع الصحراء، وهي خبرات حرص الراوي على تمييزها على امتداد الرواية في كلا جزئيها، وقد تشكّل المرجع في جميع خصائص وتصرفات شعب البدو وكذلك الراوي الذي لم تكن الصحراء في الجزء الثاني جديدة عليه، فقد تعرّف عليها وخبر أسرارها

- المعلنة والمتصورة- في الجزء الأول، وقد أصبح الآن مؤهلاً لينسجم مع مكونات المكان الصحراوي، بل وأن يكون جزء منه (لقد عرفت للمرة الأولى أن الله ليس بعيداً عني هنا، كما كنت أشعر به بعيداً عني تماماً في المدينة،





فالدين لا يشكّل شيئاً في الصحراء، لأن سكان الصحراء يحيون في روح الله ذاتها... النص ص١٥٥)، ولتكريس بنية الانتماء إلى الصحراء وتشكّل شخصيته الجديدة (المنتقمة)، فإن الراوي يؤكد بأن الانتقام لجنود الفصيل والقبض على جساس ورفاقه الأربعة لا يتم إلاّ بتحوّله إلى بدوي مؤهل (وهذا ما سأقوم به لو وصلت إلى لحظة أشعر بها بأني سيطرت كلياً على الموقف، وأني بدوي مثل جساس بلا موقع ولا وطن يمكّنه أن يحاصرني به... النص ص١٤٩).

وتتشكّل الصحراء في هذا المقطع من خلال تضييق مساحة القدرة على محاصرة الراوي من قبل جساس عبر وجوده (بلا موقع وبلا وطن)، فالصحراء هنا باتّساعها المترامي لا تشكّل موقعاً محدوداً، كما أنها بلا محدوديتها هذه تشكل وطناً لسكان الصحراء، ولا يمكن أن يتحقق هذا الشعور أو الإحساس إلاّ إذا صار بدوياً من الداخل متمكناً من العيش والمناورة في لا محدودية المكان الصحراوي، كما أن علاقته بالمرأة (البدوية رابعة) أرملة رجل قتله جساس فيما مضى.. وتطورها إلى علاقة جنسية أراد لها الراوي أن تكون إشارة إلى انتمائه إلى سكان الصحراء (وبعد دقائق استسلمت لتقبيلي ومداعباتي، ثم استلقت في الفراش على ظهرها وفتحت ساقيها وقد تمددت فوقها بكل ثقلي، وأحسست بها تتأوّه.. كنت أعانق الصحراء برائحتها الحقيقية، رائحة الماعز وزفر الحليب والأرض والخبز والرمل والشعاع ورائحة الخيل والذئاب حتى غبت بنوع من النشوة الكونية... النص ص٢١٥) لقد تشكّل المكان الصحراوي في هذه العلاقة على نحو واضح حتى لتغدو علاقة الراوي بـ(رابعة) إنما هي علاقة زواج وتجانس مع الصحراء ذاتها... ويتبدّى تشكّل المكان الصحراوي في الصفات والتكوّن الجسدي الجديد لشخصية الراوي في الأحداث التي توالت حتى تمكّنه من القبض على جساس من قبل أفراد قبيلة بني جابر واقتياده إلى نهاية الصحراء من جهة السماوة ووصوله إلى منطقة قريبة من الشارع في وقت كانت فيه الحرب دائرة بين جيوش الحلفاء والحرس الجمهوري، وهنا يتشكّل مكان آخر في نهاية الرواية، ألا وهو المدينة وظهور (النهر) كمظهر من مظاهر المدينة (السماوة) فإنه يكسبه معنى آخر يربط بإحساس البدوي وموقفه من النهر الذي لم يرَ في حياته ماءً بهذه الوفرة (جلس على الضفّة، وانتحب، أخذ يبكي وينظر إلى الماء وينظر إلى الماء ويمسح عينية بطرف يشماغه، أول مرة يبكي في حياته، هذا القاتل المحترف، المقامر، قاهر الصحراء، يبكي وينتحب أمام مشهد الماء، صرخت به:

- ما بك، لماذا تبكي؟
- كل هذا لكم؟
- نعم.
- كل هذا لكم، ونحن نقاتل من أجل قطرة واحدة.. لو كان عندنا اللي عندكم ما تذابحنا... النص ص٢٤١).

إن مشاعر جساس الآنفة الذكر حفزّته للتصريح بحقده على أهل المدينة، ودفعته ليعترف للراوي بأنه من ذبح الفصيل والضباط الثلاثة، ولو تمكّن لذبحه الآن، فجدب الصحراء واحداً من مظاهرها الذي يدفع إلى حروب مستمرة بين قبائل الصحراء للاستحواذ عليه. ولئن كان النهر ظاهرة مدينية تمّ تشكّلها في نسيج الرواية والاستدلال من خلالها على جدب الصحراء وعدّه سبباً لاقتتال قبائل البدو على لسان وفي تصوّر (جساس)، فإن هنالك تشكّل آخر استدعته ذاكرة الراوي الذهنية في معرض مقارنتها بالصحراء التي لمس ظواهرها حسًّيا بما في ذلك علاقته الجنسية بـ(رابعة) (إن الصفاء هو جوهر الامتداد في الصحراء، والسر يكمن على الدوام في الموضوع الكلي الذي ترقد تحته كل عناصر الطبيعة، وفي الوقت الذي نرى في المدينة انتظاماً تاماً للحوادث، حيث تنبثق الأحداث وفق وضعية متماثلة، غير أننا نجد أنفسنا هنا بعيداً تماماً عن كل انتظام... النص ص١٥٣)، إذ يقدم الراوي هنا رؤية داخلية وتصور ما ورائي للحوادث التي تحصل في المدينة التي تتشكل وفق (انتظام تام للحوادث) في حين يهرب الزمن في الصحراء وكل شيء يحدث خارج علاقات عادات التعاقب المعروفة، والصفاء الكلي الوضوح في الصحراء يدفع إلى أو/ ويؤدي إلى تشكّل موقف لا يمكن استبيانه في أماكن أخرى، ألا وهو الموقف من الله ومن الدين، وقد تضمنت الرواية بكلا جزئيها العديد من الفقرات الخاصة بهذا الشأن من قبيل (لم يعد الله في الصحراء غريباً ومتعالياً عليهم بل هو منهم وفيهم، هو البدوي الأكبر والذي يسوح في كونه الذي خلق يميناً وشمالاً، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، هو الجهة حتى

لا تكون هنالك جهة للكون... النص ص١٥٦)، أو (لم أعرف الله في المدينة إلاّ متوحداً في صورة القائد وصورة الرئيس، وصورة الحجر والأسمنت والأحجار، أما هناك فعرفت إله الصحراء وهو إلهي، هذا الراعي العظيم الذي يطل في فجر الرمال.. الله الذي أجده في تنفسي في الصحراء... النص ص٢٢٩)، أو (لقد عرفت للمرة الأولى أن الله ليس بعيداً عني هنا، كما كنت أشعر به بعيداً عني تماماً في المدينة، فالدين لا يشكّل شيئاً في الصحراء، لأن سكان الصحراء يحيون في روح الله ذاتها، إنه منهم على بُعد لحظات، إنه فيهم... النص ص١٥٥)، وحين يسأل الراوي (جساس) بعد اقتياده إلى مدينة السماوة:

(- هل أنت متدين؟

- الدين لكم.. أنتم عبّاد الأزرق (يقصد الدينار).

- وأنتم؟

- لنا الله والصحراء..).

ففي الفقرات الآنفة الذكر- وغيرها من الفقرات- تتشكّل الصحراء من خلال مواقف البدو، أو من خلال مشاعر الراوي وهو في الصحراء، إذ إن ظاهراتية الظواهر الصحراوية قد مكّنت من ظهور هكذا مواقف ومقارنتها بمواقف أهل المدينة من الله والدين.

٢-٤. اضطلعت لغة الرواية بمهمة تشكّل المرجع بعدّه مرجعاً روائياً/ ورقياً، وفق مستوييها النفعي/ الاتصالي والأدبي الفني، فقد كانت اللغة في مستواها الاتصالي تقوم بمهمة الإخبار بما يحدث لإقامة علاقة اتصالية مع المتلقي لإطلاعه على مجريات الأحداث الروائية، ومن الممكن تلمّس هذا المستوى منذ الوحدة السردية الأولى، وكذلك في الوحدات التالية حتى خروج فصيل (غارة الصحراء) في صحراء السماوة لأداء مهمتهم وهي القبض أو قتل جساس ورفاقه الذين قتلوا ثلاثة من الضباط العراقيين، وإن شكّلت اللغة لبعض المراجع كالمعسكر ووضع الجنود في المعسكر، وكذلك للمعلومات والمجريات الحقيقية باعتبار أن الرواية هي رواية سيرة اتّبع فيها الروائي علي بدر سرداً كثيفاً لأحداث وقعت للراوي وجماعة الفصيل في يناير عام ١٩٩١، وبذلك فقد تمظهرت المراجع المشار إليها وفق هذا المستوى الإخباري ظاهرياً، ومن الممكن إيراد بعض الأمثلة على هذا المستوى من قبيل:

١. (لقد جاءتنا الأوامر فجر يوم من أيام يناير من العام ١٩٩١ بعد أن التحقنا بالخنادق المتاخمة للحدود السعودية بيومين فقط، وكانت الاستعدادات لحرب الخليج الثانية سريعة ومكثفة، ذلك أن قوات التحالف من الجهة المقابلة كانت تستكمل استعداداتها للحرب، وكنا نحن من طرفنا نشيّد الخنادق الدفاعية في الخطوط المقابلة لحفر الباطن، أي من الجهة الأخرى من الحدود... النص ص١٠).

٢. (في الجانب الآخر من المعسكر شاهدت نوعاً من النشاط المحموم للحرس الذي يجلجل ببنادقه، والجنود الذين يغتسلون بطشوت الماء البارد، وجلبة سيارات الزيل الثقيلة التي تعبر نحو الضفة الأخرى من الهضاب الرملية المتوهجة... النص ص١٢).

٣. (وفي الشارع الداخلي المرصوف بالإسفلت يمر بعض الضباط القادة بسيارات الجيب، وإلى اليمين يظهر شارع معبّد حديثاً، سدَّ بمتراس تطل من كواه مدافع رشاشة يجلس قربها عرفاء يدخنون، وفي الممر بضع ناقلات مدماة، وأينما وجهت نظرك ترى التأهب للحرب والاستنفار واضحاً... النص ص٢١).

٤. (لقد كنت الشاهد الوحيد، والناجي الوحيد الذي يُخبر عن هذه المأساة، وحدث أن أصبحت كاتباً، وها أنا بعد كل هذه الأعوام أشعر بالأسى، لأن هنالك جنوداً كثراً قتلوا في كل مكان، من دون أن يكون هنالك شاهد واحد على موتهم... النص ص٢٥٠ الصفحة الأخيرة).

وغير هذه الفقرات الكثير من الفقرات السردية التي اقتصرت مهمتها على تقديم خبر بغية تحقيق الاتصال بالمتلقي وتكريس سيرية الرواية.

على أن المستوى الثاني للغة، وهو لمستوى الأدبي والفني، فقد ظهر عند انتقال فصيل غارة الصحراء بواسطة الطائرة الهليكوبتر ، وبدء مهمتهم بمهاجمة جساس ورفاقه الأربعة الذين يتوقع- حسب المعلومات الاستخبارية- وجودهم في (تل أحماد) في مبنى طابوقي مهجور، فبالإضافة إلى الوصف المتخيل الذي أخرج الرواية من وثائقيتها، فإن الروائي قد استطاع ومن خلال لغة الرواية تخليق المكان (الصحراء) برؤية داخلية، وأعاد إنتاج المرجع بعدّه




حاضنة لأحداث روائية، ومما أكسب اللغة هذه الأهمية والوظيفة الفنية هو استدعاء الراوي مرجعياته العقائدية والفلسفية والدينية، ليمنح المكان تشكّلا جديداً يخرج من آنيته ليمتد بعيداً منذ التشكّل الحضاري والديني الأول الذي سكن هذه الرمال، إذ غالباً ما ينقطع السرد الحكائي لتبدأ تصورات ورؤية الراوي لتمنح السرد تدفقاً داخلياً عبر الأبعاد الحضارية والفلسفية وحتى الدينية، وبقدر تعلّق الأمر بالمكان الصحراوي وعلى النحو الذي أشرنا إليه، فإن الشخصيات التي التقى بها الراوي في الصحراء قد اكتسبت هي الأخرى صفات وأوضاع امتدادية، واستطاعت اللغة الوصفية المتخيلة من تأكيد التاريخ المستقل الذي ينتجه البدو في دائرتهم المتّسعة تلك، (فالكل موجود هنا في الصحراء، كلهم يدورون فيها، أما متى تلقاهم فهذا ما لا يعرفه أحد مطلقاً، لأن البدو هنا يدورون حول أنفسهم، مثلما هي الصحراء دائرة على نفسها، مثلما هي السماء دائرة على نفسها، مثلما هي الكواكب والنجوم والأقمار دائرة على نفسها، مثلما هي الرمال دائرة على نفسها... النص ص١٥١).

وفي نهاية الرواية يقطع الراوي صلته بالمكان الصحراوي بعد معرفته بدخول قوات الحلفاء وتهديم المعسكر والقاعدة من قبل طائرات الحلفاء، إذ قدّم وصفاً مؤثراً للمدن العراقية (هذه مدننا هدّمتها الحرب، وهي مُغشّاة بالحزن والسواد، ومُغطّاة بالبارود والأنقاض والسخام والطين والدخان، شعرت لحظتها بحنينٍ جارف إلى الشمس، ورغبة بالعودة إلى صحراء الساميين، وكأن العراق الحديث هو سقطة في التاريخ، ولا أكثر... النص ص٢٤٣)، فيعمد إلى إطلاق سراح جساس وتركه عند طرف صحراء السماوة (وبعد أن غابت الشاحنة التي حملت جساس وراء الأفق، نزعت الكوفية البدوية ورميتها على الأرض وركضت في الفراغ... النص ص٢٥٠). وفي ذلك إشارة إلى انتهاء المهمة وعودة الراوي من رحلته الصحراوية إلى مكانه (المدينة).

لقد قدّم الروائي (علي بدر) في روايته السيرية (ملوك الرمال) تشكّلا رؤيويا للصحراء بعدّها مرجعاً واقعياً ومن أركان السرد الروائي المهمة، متجاوزاً التشكّل الجغرافي والفيزيقي المحسوس إلى تشكّل ماورائي خلّفته المرجعية العقائدية والمعرفية والفلسفية للروائي، وقد نهضت اللغة الروائية بمهمة كبيرة على المستوى الفني في هذا التشكّل الجديد، متجاوزة مستواها الاتصالي النفعي لتحقيق تلك الرؤية الماورائية للمكان، وبذلك فقد اتّفقت هذه الرؤية للمكان الصحراوي- المرجع الواقعي- مع المقولات والطروحات التي أشرنا إليها في صدر الدراسة حول العلاقة بين الأدب والواقع، فقد قدّم الروائي (علي بدر) واقعاً جديداً (ورقياً) للصحراء بعدّها حاضنة الحدث الروائي، ولعل قصديته في إعادة إنتاج المرجع وبناء (مكانه) الصحراوي الروائي قد استدعت حضور كل تلك المرجعيات الفكرية والمعرفية والفلسفية والدينية ليمنحه هذا التشكّل الرؤيوي

- الماوراء المرجع- الجديد.

إحالات:

* ملوك الرمال، رواية، علي بدر، ط٣، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١.

(١) بليخانوف، التصور المادي للتاريخ، ت: جورج طرابيشي، ص٩.

(٢) أرسطو، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، ص١٦.

(٣) بليخانوف، المصدر السابق، ص١٢.

(٤) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، دار الشؤون الثقافية، ص٣٨.

(٥) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٦) ميخائيل خرابشنكو، آفاق الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر، ص٤٣.

الناقد أحمدالمديني...
تحولات النوع في الروايةالعربية
مقاربات التاريخ واسئلة الحداثة..



علي حسن الفواز

يظل سؤال النقد ازاء فاعلية التجديد في الرواية العربية سؤالا اشكاليا مفتوحا، لانه يمثل الحافز على قراءة ماتحمله هذه الفعالية من مفارقات، فضلا عن ما تعكسه من اجراءات تتقصى المتغير النوعي في الرواية، والمتغير الاسلوبي، والباعث على كشف التبئيرات التي يعيش تفاعلاتها الروائي العربي..

انشغالات الرواية العربية بهاجس التجديد، يعني انشغالاتها بكل الفعاليات التي اقرنت بالمتغير، وبالتقانات، وبالانساق المفاهيمية التي ماعادت خاضعة للقراءة النمطية، اذ هي تمثل، وتعبير عن عناوين تلامس كل فضاءات الفعالية الروائية العربية، والتي باتت اليوم اكثر اثارة واكثر سعة، واكثر تماهيا مع كل المتغيرات التي ترتبط بزوايا النظر الجديدة التي انخرط فيها الروائي، والتي اصبحت منطلقه للتعاطي مع مقاربات واشتغالات اكثر تنوعا، وحتى اكثر اغترابا، اذ يمثل هذا السؤال باعثا على الانكشاف الحداثي، وعلى استقراء الحمولات المفهومية للحداثة، مثلما يمثل وظيفة متعالية لمقاربة التحولات السردية في الرواية العربية تظل رهينة بمعطيات ماتثيره من اسئلة، وما تقترحه من قراءات جديدة، فالسؤال الروائي ليس سؤالا غامرا او شائها، انه سؤال في التاريخ، وفي السرد، وفي الوظيفة، والقراءة الروائيةتعني في هذا السياق انها الاقرب لان تكون مغامرة، او محاولة في اقتراح مقاربة النص الروائي بوصفه وثيقة مجاورة للتاريخ، او بوصفه معالجة سردية لهذا التاريخ، او لنص الوثيقة او للواقعة..

في كتاب (تحوّلات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق) الصادر عن (منتدى المعارف) ٢٠١٣ يسعى الناقد والباحث أحمد المديني إلى استقراء محمول هذه التحولات من منطلق ماتثيره من أسئلة، وما تستدعيه من أفكار ومواقف ومقاربات، اذ يقترح الباحث عدد من القراءات العميقة التي تناقش التحولات الفنية في الرواية العربية الحديثة، مثلما تناقش علائق هذه التحولات بالزمن السياسي والاجتماعي ومتغيراتهما، والكشف عن العديد من التمظهرات التي وضعت الرواية ازاء مجموعة من الاشكالات المفهومية، بدءا من اشكالات الهوية السردية والتاريخية، وانتهاء بخصوصية المخيال السردي بوصفه تقنية في الكتابة، او حشدا من الرؤى التي تلامس الأنساق المضمرة في التاريخ وفي النصوص، إذ أعطت هذه الاشتغال عمقا وظائفيا للرواية العربية وسماتها في التجديد، اذ تجلت فيها الكثير من التغايرات الأسلوبية والتقانية، مثلما تمثلت فيها مجموعة من تبديات الانشغال والتآويل والتركيب، والنزوع الى الاستعانة بفعالية القراءة المجاورة بوصفها اشتغالا ثقافيا، وكشفا لفائض المعنى كما يسميه بول ريكور،او بوصفه نزوعا لتمثل اشتغالات الفينومنولوجي الذي يستعيد العالم بوصفه ظواهر يستحضرها الوعي..

في هذا الكتاب ينطلق الباحث من قراءة المستوى النظري لمفهوم التحول في الرواية العربية، ومن خلال مقاربة كورنولوجية– افتراضية- لتجارب كتابة الرواية العربية الرائدة بدءا من رواية زينب لمحمد حسين هيكل، اذ يؤكد فيها الكاتب بانها الرواية المؤسسة والرائدة فنيا وتاريخيا، فضلا عن ما يكشفه من تأثر هذه الرواية ذاتها بالعديد من التجارب الثقافية والبيئية التي انعكست على اشتغالات السرد الروائي، والتي اقترحت لها نوعا من الوظيفة الاجرائية الداعمة، تلك التي يمكن ان تشفّ من خلالها معرفة السمات الفنية على مستوى المبنى والمتن السرديين، وفي تمثلهما في سياق ماتقترحه ظواهر التجديد والتحول، فضلا عن مايتمظهر فيها من مقاربات للأفكار السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، اذ تجسد هذه المعطيات معرفة سياقية لطبائع التوصيف، ومعرفة نصية لما يتعالق فيها من تغايرات،وتحولات، قد تكون تعبيرا عن معرفة بعض خفايا المسكوت عنه في المتن الثيمي ألموضوعاتي، وما يمكن ان يجسده المبنى الفني والنظري للكتابة الروائية والذي اقترن بمفهوم التحول، والتغاير، والتعالق مع سلسلة من المؤثرات والإزاحات، تلك التي كشفت حتما عن المعطى العميق القائم على اساس التأثر بالعديد من المناهج الحديثة والنظريات الاسلوبية والفلسفية، والتي عمدت على استشراف مقدمات لتأصيل الاشتغال النقدي المعاصر، وتقعيد القواعد والمقاربات النقدية للتحولات الحادثة في الرواية الجديدة..

محاور الكتاب حاولت ربط إلاشكاليّات الفنية والمنهجية للتحول في الكتابة الروائية بمعطيات ما افرزته الظروف والمتغيرات السياسية والاجتماعية في هذا البلد او ذاك، فضلا عن التعرّف مع طبيعة المتغيرات التي مسّت ظواهر الحريات الثقافية وحريات التعبير والحراك المدني، وحيوية النشاطات الثقافية، فضلا عن الحرية الخاصة بالصناعة الثقافية وعمليات توريد الكتاب وتسويقه وطبيعة الرقيب الثقافي والفكري، والذي كان يمثل عقبة كأداء امام تنظيم مفعول التحول في السياق الثقافي بوصفه تحولا فلسفيا ومفاهيميا، مثلما هو تحول في المعطيات الثقافية، وعبر





تلمسها للأسئلة الإشكالية التي تعنى بالمناهج والنظريات الثقافية، ومدى قبولها، وطبيعة درسها وتسويقها والنظر اليها بوصفها وظائف اجرائية فاعلة، والتعرّف على مدى قدرتها في تأهيل الوعي القرائي للتعاطي اشكالات الكتابة الروائية، في سياق تغايراتها الأسلوبية، وفي سياق تعاطيها مع قواعد منهجية صارمة، او مع فضاءات ثقافية رمزية خاضعة للكثير من رقابة السياسي او الديني والسلطوي، ومتماهية مع تلمساتها في مقاربة تابوات الجنس والسياسة والدين..

الرواية والسيرة.. الرواية والواقع..

علاقة الرواية بالسيرة، واحدة من اكثر تمظهرات التحول الوظائفي في المشغل الروائي، مثلما هي تعبير عن تجديد اليات المنظور الفني في البنية التجديدية للرواية الحديثة، اذ بدت رواية (السيرذاتية) وكأنها محاولة لسرد استيهامات الحكاية القديمة، والتخلص من هيمنة الراوي الغائب، والراوي العليم، فضلا عن سعي هذه الوظائفية لخلق نوع من المزاوجة المثالية في مقاربة ثنائيات مايحمله التاريخ، وما يتخيله السرد، اذ ان هذه الثنائية تمثل تنشيطا للفعل الروائي، ودافعا لإعادة إنتاج مفهوم أكثر حيوية للتخيل السردي من منطلق مقاربته لحمولات التاريخي والسيري والوثائقي. هذا المعطى انعكس على بنيات التجديد في الكتابة الروائية، تلك التي تستدعي اشتغالات جديدة، مثلما تستدعي ايضا نوعا من المغايرة التوصيفية والفنية، على المستوى الوظائفي للزمن والمكان والشخصية، وعلى مستوى طبيعة الروي والميتاروي، إذ أسهمت هذه المستويات التجديدية في وضع الرواية امام منظورات جديدة، واستخدامات جديدة لمفاهيم التبئير، وللتعدد في زاويا النظر وفي بناءات النص/ السيناريو، والنص المشهدي، والنص المنبثق من عين الكاميرا، فضلا عن التداخل السردي الذي بات اكثر تمثلا لما تستدعي معالجته السردية مقاربة مع الوثيقة والسيناريو والشعر والتاريخ وغيرها من البنيات المجاورة، والتي صنعت مايمكن تسميته ب(صدمة الكتابة الروائية)..

لقد وضع الباحث علاقة الرواية بالسيرة على شكل سؤال، لكن هذا السؤال غفل عن تلمس طبيعة المتغيرات الداخلية في المشهد السيوسياسي العربي، لاسيما في معاينة الصراعات الداخلية والحروب وظهور انظمة الاستبداد، وصعود الافكار الاصولية والجهادية، إذ وضعت هذه التمظهرات كتابة الرواية أمام ازمة مفتوحة في النظر الى هوية الانسان العربي في التاريخ وفي الوثيقة او النص والمقدس او في الواقع، وفي تعاطيه مع قيم ومفاهيم مثل الحرية والديمقراطية والجنس والمنفى والسجن ولقهر الاجتماعي وحتى التكفير والتهميش والعزل، فالتبدلات التي عاشها الانسان العربي خلال العقود الاخيرة، وطبيعة الصراعات الطاردة والشكوكية، جعلت التاريخ مأزقا او فخا، وربما دفعت بالإنسان إلى محاولة جريئة ومغامرة لتدوين سرود تاريخه وسيرته وسرائره وفواجعه الداخلية، لكي يتخلص من رقابة المقدس والسلطة والايديولوجيا والمهيمنات الاجتماعية..هذا الدافع تحول إلى صدمة تدوينية، أعادت الروائي إلى استكناه محمولات الأنساق المضمرة للحكايات والسير والمغازي والفلوكلور، إذ يمكن استقراء ما فيها من دلالات رمزية، ومن رؤى مفارقة، والتي يجتهد البعض في ايجاد مقاربات خلافية تلامس بعض ازمات الانسان المعاصر، ازمة العنف والاضطهاد والغلو والحرب والهزائم القومية وجدل الواقع، والتي تحولت الى ازمة مصائر وازمة وجود. كما ان نزوع الروائي للتخلص من صدمات التاريخ والواقع دفع به إلى مايشبه(الهروب الانزياحي) باتجاه تقانات جديدة، تلك التي جعلته يدخل في خانة التجريب ومقاربة بعض اشتغالات الواقعية السحرية وبعض تقانات الرواية الجديدة التي جاءت بها كتابات روب غرييه وجماعة الرواية الجديدة، والتي جعلته اكثر اغترابا عن التاريخ والنمطية والواقعية، واكثر قربا من ارهاصات وعيه الشقي في الهروب بواسطة السرد السحري من الضغط والاكراه، والباس النص الروائي نوعا من الاتوبوغرافية التي تدوّن السيرة الذاتية في تعالقاتها مع التاريخ والوثيقة والواقع..

اقسام الكتاب حاولت مقاربة اشكالات الكتابة ومنطلقها، فهي تطرح الكثير من المسائل التي تتعلق بالمقايسة والمقارنة المفهومية بين الجديد والقديم، اذ تكشف هذه المقايسة عن انساق مضمرة تحيل الى ما يشبه الاستعانة

بوظائفية النقد الثقافي الذي يضع الكتابة الروائية بوصفها انساقا، وبوصفها مجاورات، وكذلك بوصفها منطلقا لرؤية الوجود بعيون اكثر اتساعا، والذي يخضع النص الروائي للمعالجة الثقافية، بوصفه مادة قرائية، ومادة نصية للكشف في ضوء تعالقاتها، وبما يمكن إخضاعها للقراءة المنهجية مهما كانت، ولاسيما المناهج الاسلوبية، والسياقية التي تتعامل مع التحولات التاريخية للكتابة الروائية، وليس المناهج النصوصية التي تعنى بالبنيات الداخلية التي تكشف عنها الاشتغالات السردية البنائية والنسقية للرواية...

وفي القسم الثاني،يسعى الباحث لتلمس مايتعلق بالبنى الهيكلية للعمل الروائي، من حيث التعرّف على نسيجها الحكائي، وعلى تلازم وحداتها السردية على مستوى تعالق الزمن السردي بالزمن التاريخي، وعبر قصديتها في تصنيع المكان السردي بوصفه مكانا رمزيا تحتشد فيه شفرات الواقع والتاريخ وانسنة المعنى، فضلا عن تخليق الشخصيات السردية في سياق علائقها الرمزية، اوفي ضوء كينونتها التعبيرية عن معطى محمولاتها الصراعية والوجودية في الواقع، والتي تقترح دلالاتها التوليدية للقارئ الباحث عن استكناهات وجوده في النص الروائي..

القسم الثالث من الكتاب اكثر استغراقا في الجانب الفني والذي يعمل على تلمّس طبيعة الاعمال الروائية التي اختارها، والتي حاول ان يستقرى من خلالها التوظيفات الحكائية والتاريخية والفلولكلوية، والتي تقدّم عالما مسكونا بالصراعات والدلالات، اذ هي تستعيد عالما أو وجودا وتحتفي بهما من خلال معالجة البنيات الفنية، والاشتغالات السيميائية التي تسعى إلى الكشف عن انساق مضمرة او المسكوت عنه في التاريخ او الوثيقة..

إن ما يسعى اليه كتاب المديني ينطلق من منظور نقدي منهجي يقوم على ابراز الجانب الوظيفي لوعي النظرية والمنهج، وعلى مقاربة الرواية بوصفها جنسا ثقافيا، باتجاه ان تكون فعالية القراءة مناظرة منهجية ايضا، لكنها تقوم على سلسلة من الإستراتيجيات التي تتيح للباحث ان يعطي للتجريب عمقا تأسيسيا، وتجاوزا يتناسب وطبيعة التحولات الحادثة التي كثيرا ما تقترن بمؤثرات خارجية بعضها ما يتعالق مع الإيديولوجي، وبعضه ما يتعالق بالوثائقي الذي كثيرا ما يتحول الى مهيمنات تضغط باتجاه تغيير زاوية النظر للنص الروائي ولعوالمه التي كثيرا ما تتحول إلى مولدات تنعكس على شكل الكتابة وعلى مجرى تحولاتها الفنية...





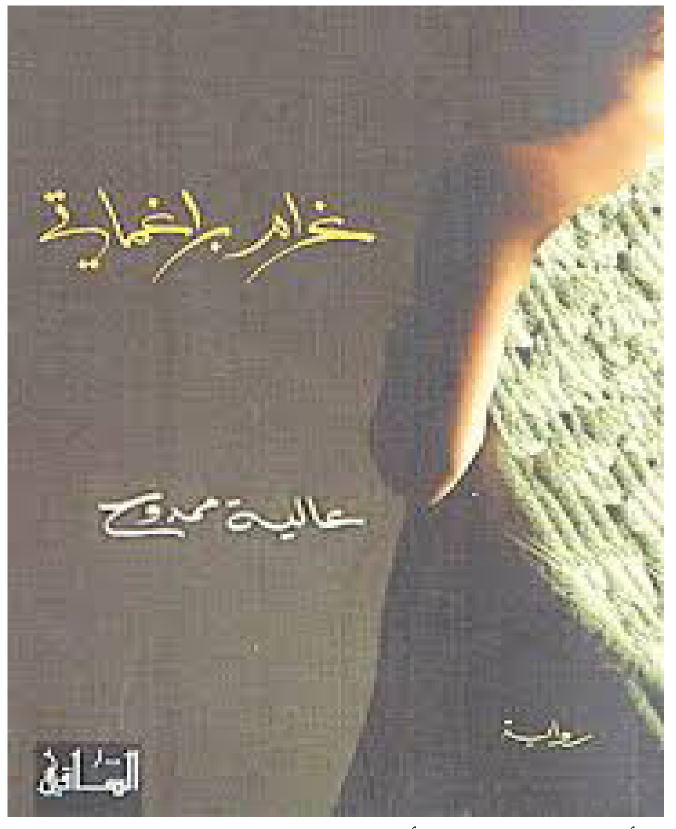
رواية التغيير في العراق

محمد خضير

(١)مقدمة

يجدر بكتّاب السرد في العراق عموماً أن يختاروا مواقعهم بين منتجي الأجيال الروائية، ويقرأوا أعمالهم بحسب قطائع التاريخ السياسية المفصلية، محلياً وعالمياً. وتعتبر هذه القراءة في نظري، جزءاً أساسياً من واجبهم تجاه اهتمامهم النظري والمعملي. وتصحّ هذه الجدارة حين يتموقع المشغل الجديد لكتّاب روايات التغيير في العراق، بين مواقع الإنتاج الروائي العربي، المؤسسة على حافات القطائع الروائية والإبستمولوجية، على وجه الخصوص.

ولطالما تصورتُ عملي السردي على أساس وجود هذا المشغل أو المحفل المشترك على جانب الطريق "القطائعي" الوعر بعدة أشكال، جمجمة مرة، وبيضة على ساحل البحر ثانية، وقلعة تحوي مجلس العالم مرة ثالثة. ويتفق التصور الأخير مع البحوث المشتركة والدائمة لوضع تصوّر، قصير الأمد أو ممتد النهاية، لشكل الرواية، خاصة بعد تعدد طرائقها وبنياتها، وموقع الروائي من بؤرة أحداثها، الحقيقية والمتخيَّلة. ويقوى تصوري هذا، كلما عزمت على تخليص عملي السردي من مقاصد النوع الأدبي السابقة على القطيعة المعرفية الجديدة. فانا روائي بهذا القصد، لأن ما أكتبه من نصوص يتجه إلى معمار الرواية، بقناعة البحث المشترك الذي أشرتُ إليه، أي بقصد اجتياز المفاصل الإجناسية المقتطعة من التجارب الموروثة والسائدة.



أما قراءتي التالية لأعمال شركائي في المشغل الروائي، الذين يقاسمونني تصوري ذاك، فقد اخترت سبيلها لتعيين موقعي الدقيق بين المواقع العديدة على طرق التعبير الروائي، التي انتهت أخيراً عند موقع "رواية التغيير". ولكم أن تتصوروا عدد القاصدين هذا الموقع بين شاغلي مواقع روايات التغيير في الوطن العربي والعالم، وقصْدُ كل واحد منهم إجراء قراءته (تصوره) لعمله الخاص. فالقراءة "الموقعية" مسلك باتجاه تعيين الفضاء المشترك لاشتغالات الرواية الجديدة (كونديرا وإيكو مثالان على هذه القراءة، فضلاً عن قراءات النقاد العرب). وأقرب مثال نستطيع أن نحدد موقعنا إزاء قراءته هو الناقد والروائي المغربي محمد برادة في كتابه: الرواية الجديدة ورهان التجديد، دبي ٢٠١١).

يحمل محمد برادة حدوث القطيعة الأساسية في كتابة الرواية العربية على انتكاسات الواقع العربي المأساوية قبل نكسة حزيران ١٩٦٧، ويرى أن هذه "القطيعة الأدبية" قد تفاعلت مع "القطيعة الإبستمولوجية" في العلوم الإنسانية، انطلاقاً من صوغ أسئلة "تقطع" مع تلك الموروثة أو السائدة، كتفاعل رواية بروست "البحث عن الزمن الضائع" مع فلسفة برغسون في مجال تنظير مفاهيم أساسية حول الزمن والذاكرة (الديمومة والوثبة الحيوية)، أو تفاعل الرواية الفرنسية الجديدة مع تصورات فلسفية ومعرفية مغايرة للطرائق المعروفة في النظر إلى العالم والتاريخ وسلوك الأفراد. وتبعاً لهذه القطيعة، يحدد برادة مكونات الرواية العربية الجديدة بخمسة مكونات: "السرد والثيمة والشكل واللغة والمتخيَّل". ثم يطبّق هذه المكونات على قراءته لنماذج مختارة من الروايات العربية الجديدة، استطاعت أن تتمثل مرحلة المأساة والتجاوز، أو الاختلاف والمغايرة.

تسمح لنا رواية التغيير في العراق بتقديم ملاحظات أولية قبل تفصيل كل ملمح من ملامحها أو أنموذج من نماذجها. لقد اقتحم النوع السردي الجديد تاريخنا الأدبي وقطيعتنا المعرفية، معلناً عن إضافات هامة ومغايرة، أجملها في ملاحظتين:

أولاً: إن الإضافات الروائية الجديدة من روايات التغيير، تقابل في أهميتها الإضافات الروائية "الستينية" إلى رواية الخمسينيات من القرن العشرين، نظراً لتشابه العوامل السياسية والمعرفية، المتمثلة بشعور الخيبة والضياع، وبداية مرحلة جديدة من الإطلاع والتفاعل مع نماذج روائية عالمية (سارتر وكامو وساروت وروب غرييه ودوراس وجويس وفرجينيا وولف) قطعت صلتها بموروثها الروائي الواقعي والتاريخي السائد.

ثانياً: إن رواية التغير شديدة الصلة بحقبتها النوعية وسيرة كاتبها الذاتية. وهنا تجدر الإشارة إلى الملاحظة الآتية: يُشار غالباً إلى أن رواية التغيير هي استجابة سريعة لمرحلة التغيير الحاسمة في ٢٠٠٣، محدودة بشدتها وعنفها وفوضاها المجتمعية. لذا فإنها تمثل حساسية ما بعد السقوط أو الانهيار الجماعي والفردي للقيم والأيديولوجيات (المشابه لسقوط سلطتي ١٩٦٣ و١٩٦٧).

إنني أؤكد هذا التحليل، سوى أني أزيد على الملاحظة السابقة، بأن حساسية ما بعد السقوط (وهي استجابة معرفية أساسية) سبقت نشوءها باثني عشر عاماً. والحقيقة



أن مرحلة (قطيعة) التغيير الروائية سبقت مرحلة التغيير السياسي، وعلى وجه التحديد فإن العام ١٩٩١ هو العام المفصلي (الروائي الموقعي) الذي بشّر بنشوء تلك الحساسية النوعية والمعرفية (قراءة نماذج مغايرة وجديدة من الروايات ونظريات السرد العالمية، وبداية فعلية لظاهرة الهجرة أو النفي الأدبي الخارجية، المقابلة لظاهرة النفي والحصار الداخلية).

أرى أن التحقيب الدقيق لهذه النوع من الرواية هام تاريخياً، لأنه سيجمع محاولات روائية مختلفة لأجيال روائية "متحسسة" على الدرجة نفسها لقطيعتها الأدبية. نستطيع ـ مثلاً ـ أن نضم محاولات: محمد الحمراني وأحمد السعداوي ونصيف فلك وناظم العبيدي وضياء الخالدي ومرتضى كزار وعلي عباس خفيف وضياء الجبيلي وجابر خليفة وعبد الكريم العبيدي وسالم حميد وصلاح عيال وسعيد حاشوش وعبد الحليم مهودر وحسن عبد الرزاق وكليزار أنور وفليحة حسن وخضير الزيدي وأحمد إبراهيم السعد وعلاء شاكر وحسين رحيم ونضال القاضي، إلى محاولات: أحمد خلف ولطفية الدليمي وعبد الإله عبد الرزاق وجاسم عاصي وطه الشبيب وجهاد مجيد وابتسام عبد الله وحنون مجيد ونزار عبد الستار ووارد بدر السالم ولؤي حمزة عباس وحميد المختار وسعد محمد رحيم وعلي لفتة سعيد وسعدي الزيدي وتحسين كرمياني وزيد الشهيد وعباس خلف وفاروق السامر. كما يسمح لنا هذا التحقيب "الحساس" بضمّ روايات المهجر إلى روايات الوطن بما تمتلكه من مزايا الفضاء العابر للحدود والثيمات والأجيال، فتحضر في موقع التغيير أعمال: علي بدر وفاضل العزاوي وعبد الرحمن الربيعي ونجم والي وعبد الستار ناصر وجمعة اللامي وشاكر الأنباري وعبد الله صخي وزهير الجزائري ومحمود سعيد وسلام ابراهيم وأسعد اللامي ومحسن الرملي وحسين الموزاني وعباس خضر وجنان حلاوي وسلام عبود وسليم مطر وعارف علوان وعلي الشوك وشاكر نوري وميسلون هادي وعالية ممدوح وإنعام كججي ودنى غالي وبتول الخضيري وسميرة المانع وإرادة الجبوري وبرهان شاوي وسعدي المالح. (ويشمل هذا التصنيف الواسع الروائيين العراقيين



من القوميات غير العربية الذين تنطبق عليهم معايير رواية التغيير).

يستجيب هذا التحقيب لعامل جديد طرأ على نظام الإنتاج الأدبي العراقي الحديث (بعد مائة عام من التجييل المرحلي) يتمثل في تعدد مواقع الإنتاج، ونشوء نخبة ثقافية ونقدية صاحبت حقبة التغيير المنقطعة عن سابقاتها الجيلية. أصبح ممكنا لنا، بعد هذا التحليق فوق المواقع المتناثرة، أن نمحو الحدود بين الحساسيات الروائية، ونشير إلى نوع واحد من رواية التغيير. ونعني به تحديدا، النوع المغاير لمعرفيات الرواية التقليدية ومرجعياتها الأيديولوجية والمرحلية. شعرتُ بضرورة هذا التحقيب الأدبي في مناسبة مخصصة لفؤاد التكرلي، واقترحت أن يؤرخ النتاج السردي العراقي استناداً إلى حدود تحقيبية ثيماتية (نوعية) أحاطت بالمخاضات والقطائع الكبرى لرواياتنا، وتشمل ثلاث مراحل أساسية: (مرحلة التأسيس ١٩٢٠ ـ ١٩٤٥، ومرحلة الصعود ١٩٥٨ ـ ١٩٧٩، ومرحلة التغيير ١٩٩١ وما بعد).

نلاحظ على روايات التغيير العراقية (استثناء من مثيلاتها العربية) تنوع ثيماتها ونظمها السردية، وحساسيتها الذاتية المرتبطة بضمير المتكلم، كما نلاحظ عليها استثمارها



المعلومة التي يتيحها نظام الروابط الالكترونية النصية Links. لكن عمومية المعلومة وتفرعها في الفضاء الرقمي سيرتبطان في النص الروائي ببؤرة السرد التي تتجمع فيها سيرة مؤلفها واستجاباته للوقائع ومخاضاتها بشدة انتقادية. لقد أصبح المعيار الثقافي للراوي وتاريخه الشخصي دليلين على انتساب روايته لحقبة ما بعد التغيير. وعموماً فإن المعايير التي تساعدنا القراءة على اشتقاقها من نماذج رواية التغيير تتلخص في ثلاثة:

(١) **المعيار الثقافي:** الذي يعطي السرد كثافته التاريخية، وسلطته المعرفية، وهويته الشخصية.(أي معيار الحكاية الشخصية للراوي المتفرعة من المدوّنة السردية الكبرى للتاريخ).

(٢) **المعيار الافتراضي:** أي بناء فضاء علاماتي (Semiosphere) بمصطلح يوري لِوتمان، يتيح استعمال المعلومة النصية والصورة بدلاً من الواقعة الملموسة.

(٣) **المعيار التناصي:** بمقتضاه تتداخل الفضاءات والنصوص (الفنون والفلسفة والعلوم) وتتنقل المعلومات بين الفضاءات النصية المتداخلة بمرونة، وتحريف تخييلي، بمعونة الذاكرة التناصية للراوي.

(٢) نماذج

صدرت روايات كثيرة خلال حقبة التغيير التي حددتها في المقدمة بالأعوام (١٩٩١ وما بعد)، تشترك في معاييرها البنائية الثلاثة (الثقافية والإفتراضية والتناصية)، وتتعدد ثيماتها الحكائية، وتتغاير نُظمها السردية مع نظُم ما سبقها من حقبتي (التأسيس والصعود).

هنا أختارُ فئة من روايات التغيير لاستجلاء شغلها وتغايرها، كما يبدوان في قراءتي الخاصة، ومقاصدي الموقعية. ولا أحسب القراءة من موقع النافذة، ستوفر مساحة كافية للدخول إلى فناء النصوص الواسع، وتحليل أغراضها التي تتخفّى في الغرف الخلفية للحكاية الشخصية لكل روائي منمذَج في هذه الفئة. وما زالت هذه النصوص بعيدة عن التحليل المنهجي الذي يوزعها على حقبتها توزيعاً منظماً، ويوصلها بأدوات النقد الثقافي والنسوي، ومرامي القراءة التأويلية. لذا فالمسافة القادمة التي تنتظر هذه النماذج وغيرها من روايات التغيير أبعد ما نقرأ وأوسع مما نمثل.

السيد أصغر أكبر: مرتضى كزار، ط١، ٢٠١٢

تتوفر في هذه الرواية معايير رواية التغيير الثلاثة التي ذكرناها آنفاً، بنسب متساوية ومتفاعلة وقوية، حيث حكايات البنات الثلاث للنسابة النجفي السيد أصغر أكبر تخترق بقوة السيرة الكبرى لمدينة النجف القديمة وعائلاتها، إضافة إلى سيرة الراوي المتكلم، في شكل أخطاء مطبعية، تتحول إلى كائنات إجرامية متخفية في الأزقة، هي في التالي أخطاء التاريخ الأخيرة (احتلال العراق).

ولا بدّ أن نفرق في تحليلنا للرواية بين نوعين من نظُم التخييل السردي التاريخي، النوع المتناص مع المدونات والسير البيوغرافية لشخصيات التاريخ، من طرف راوٍ عليم (روايات أمين معلوف)، والنوع المتناص مع المرويات الشفاهية للتاريخ الشعبي، من جهة راوٍ مشتبك بموقعه الداخلي في الرواية (رواية مرتضى كزار).

سمح نظام المشجرات العائلية للكاتب بمقابلة حوادث الماضي بحوادث الحاضر وربطها تفاعلياً. فلو اكتفت رواية (السيد أصغر أكبر) بوظيفة المؤرخ العجائبي، لظلت




حبيسة المعيار البيوغرافي لروايات التاريخ التقليدية، إلا أن البناء التشعبي للرواية اتسع لرابط جانبي يضيفه جنرال إسباني يخدم في قاعدة النجف العسكرية في صيغة رسالة إلى صديقه في مدريد، تتحدث عن معارك الميلشيات في مقبرة النجف، لكي تؤكد الرواية ارتباطها بالتاريخ العجائبي للحاضر. بهذه الحركة السردية (الفصل الأخير الملحق) تضع الرواية المعلومة التاريخية موضع التحليل والمراجعة والنقض، بما أن وظيفة السرد هي اختراق الحدود الافتراضية بين الواقع وتخييله.

مخيم المواركة: جابر خليفة، ط١، ٢٠١١

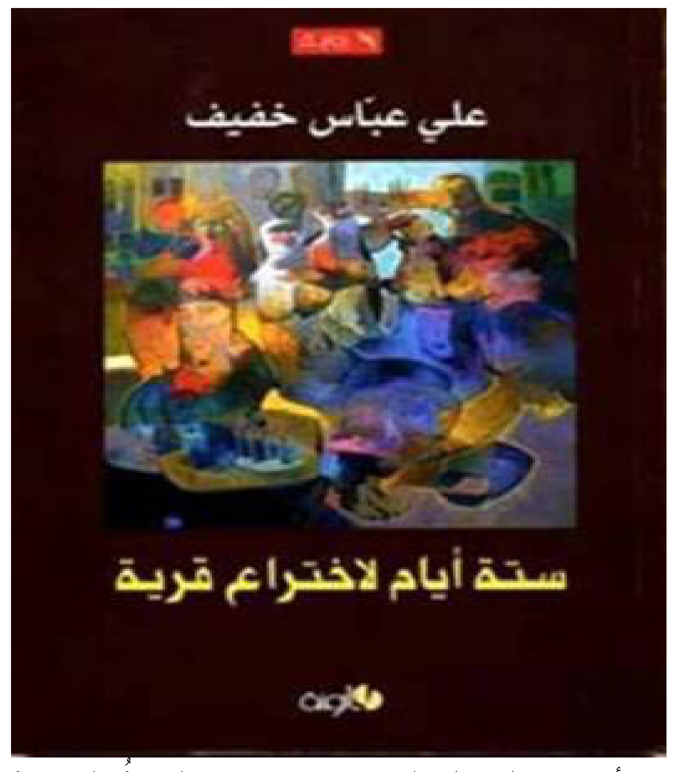
سنلاحظ على هذه الرواية ما لاحظناه على رواية التغيير، اهتمامها بالتداخل بين التاريخ الشخصي للراوي المتكلم وحوادث التاريخ البعيدة، وارتباط هويته السردية بهويات الجماعات الصغيرة بوساطة روابط (مخيمات) افتراضية متعددة.

تقيم الرواية مواقع افتراضية لها، وتُشرك في رواية أحداثها رواة متعددين، ينتهي نسبهم بالراوي الأخير (عمار إشبيليو)، للتغلب على صعوبة الاتصال الفعلي بشخصيات التاريخ، وعبور الثغرات البنائية التي يفتحها النمط الروائي التاريخي بسبب التزامه سرد السيرة البيوغرافية والتقيد الحرفي بها. استطاعت (مخيم المواركة) أن تخرق أنماط السيرة والوثيقة باختراع وسائل اتصال عبر تاريخية، عبر ذاتية، عبر وثائقية، عبر حكائية، تفاعلية وترابطية (هايبرية) تشبك نصوص شبكة الموريسكيين الأندلسيين بشبكة الموقع الأخير للرواية، الموقع أو المخيم العراقي، وراويها الأول (عمار اشبيليو).

بذا نرى أن المعيار الافتراضي لهذه الرواية يتقدم على بقية المعايير، لإبعاد دلالة الاستئثار والإقصاء والانتقام، وإرساء دلالة الانفتاح والتسامح والتعاضد بدلاً منها.

وجه فنسنت القبيح: ضياء الجبيلي، ط١، ٢٠٠٩

أختار هذه الرواية القصيرة من روايات المشغل السردي في البصرة، مقترحاً قراءتها في ضوء معايير رواية التغيير، حيث القراءة الخارجية تحيل إلى قراءة داخلية لقصة يرويها كاتب روايات بوليسية مغمور اسمه (فريد سكران) لأربعة من مستمعيه الوهميين، ربما كانوا عينة



من أعضاء المشغل السردي، تمخضت الحبكةُ الرئيسية عنهم. أما القصة الفرعية التي يتلقاها المستمعون الداخليون والقراء الخارجيون، فتدور حول عثور القوات البريطانية على جثة متحللة مرمية في الأزبال، تعود لكاتب متصعلك من المدينة المخربة التي دخلتها اسمه (كمال حنون)، فتعهد بالتحقيق في الحادثة إلى محقق بريطاني متقاعد جاء بصحبة الجيش. تختلط صورة الكاتبين، الراوي والكاتب القتيل، بصور قتلى آخرين يعجز المحقق البريطاني عن فرزها ومعرفة حقيقة وجودها، ويتعرض مثلها إلى القتل (الوهمي).

ويبدو أن سرد (التحقيق) أو (التحري) واحد من اقتراحات رواية التغيير، تتعدد فيه المداخل وتنحشر داخله سِيرُ شخصيات حقيقية ومتخيلة. وبناء عليه فإن رواية (فنسنت القبيح) هي رواية قراءة أو بحث (نشأت على يدي موباسان وبو وتطورت بأقلام خوان رولفو و بول أوستر وأورهان باموق) حيث يختبر السردُ ظنّيّة حدوثه إزاء حقيقة تلقّيه وتعدد وسائطه وقرائنه. وتشكل مفاجآت البحث متاهةَ القراءة أو الاستماع، وتزود الشهود (المتلقين






أو المستمعين، الحقيقيين والوهميين، الأحياء والموتى) بمفاتيح تساعدهم على إيجاد الرواية.

وبهذه الصيغة من التداولات والإحالات القرائية، تقترح رواية الجبيلي شكلاً "حكواتياً" هو أقرب إلى معيار الظن والافتعال، يضاف إلى شكل المدوَّنات المتداخلة (وقد جربه ضياء الجبيلي في روايتيه الأخريين: لعنة ماركيز وبوغيز العجيب). وما يميز هذين الشكلين اشتباك سيرة راويها الأول مع سير أبطالٍ ورقيين، ذوي مزايا خارقة، يتطايرون من مخيلة حكواتيٍ ساخر، في جلسة قراءة حول منضدة بمشغل سردي مؤقت. ومهما أحسنّا الظن برواية "التحقيق" هذه، فإن تواتر ألعاب ورقية في روايات قادمة للجبيلي قد يصرف قراء مفترضين كثيرين عنها.

ستة أيام لاختراع قرية: علي عباس خفيف، ط١، ٢٠٠٩

تقتسم هذه الرواية القصيرة مع رواية ضياء الجبيلي (وجه فنسنت القبيح) الكتابَ الصادر عن المشغل السردي في البصرة، وهي مثل قسيمتها تستند إلى "تحريات" شخصية عن شركاء حقيقيين ما زالوا أحياء يزاملون الراوي المتكلم ويحايثون بحثه وأدلته الافتراضية لبناء متاهته الظنّية، كما أنها وليدة جلسات يغلب عليها النقاش والشجار حول مسائل (مثل إمكانية الاتصال بأشخاص من الحياة الأخرى، واختراع قرية بيت سنحة من مخيلة صبي اسمه بريس، فقأ صقرٌ عيونَ أهلها) قبل أن تنطلق لتتحرى بنيتها الحكائية وراء "مفكرة الأحلام" التي جاء بها أحد الشركاء (ناصر قوطي) إلى المشغل، ونسبَها إلى الصبي الغريب بريس. إلا أن ما يميز رواية خفيف عن رواية الجبيلي، ابتعادها عن لغة "التقرير" الجافة، وتناصها مع حكايات "المفكرة" بعروض لغوية طرية، وتحريات شعرية. لكننا ما زلنا عند حدود المدونات الداخلية التي تستدرج أبطالاً ورقيين إلى متنها الرئيس، وما زلنا مقودين بتحقيقات صوت مركزي يجيد التمويه وتبديل نبرة الخطاب وتغطية مصدر الصوت.

ولكن لماذا نختبر الجزء الغاطس من الواقع والتاريخ، وتصور شخصياته الرئيسة والهامشية برؤى كتاب ورقيين حالمين؟ ألا تفي عينُ المراقب الواعية ونصوصُ الواقع المكشوف بالتحقيق في السرائر والضمائر؟ هذا سؤال "المشاجرة" الذي قد يُطرح على المؤلف وشركائه في المشغل، وقد يكون الجواب الأولي السريع: إن القطيعة الروائية مع الواقع والتاريخ قد "قطعت" السبيل للرجوعِ، وأصبح معيار التاريخ الثقافي الشخصي للراوي السبيل الأفضل إلى تخيّل الماضي (ليس التاريخ قصة ما كان، إنما قصة ما يكون). وهذا ما توصلت إليه رواية (اختراع قرية) إذ فرّعت من مفكرةٍ متخيلة ستّة متون ميثولوجية، أو ستَّ عيون عوّضت أهلَ قرية سنحة عن عيونهم المفقوءة.

يحدث في البلاد السعيدة: ضياء الخالدي، ط١، ٢٠٠٤

تقدم هذه الرواية بطلاً غاضباً اسمه (فهد) منقسماً عل ذاته وعلى مؤسسته العسكرية ونظامها الأخلاقي، هارباً إلى ما وراء الحياة العائلية المستقرة المطمئنة. يظهر هذا البطل في القسم الأول من الرواية بصفة (ج.م) أي (جندي مكلف جحش مربوط) بلغة الخالدي الغاضبة. تبدأ قصة الجندي فهد بقتل ضابط سريته والهرب واللجوء إلى فندق بمدينة كركوك. يتعاطف صاحب الفندق مع الجندي الهارب، ويساعده على الالتحاق بمهربين، يقودونه عبر الجبال، لكنه ينتهي مع الثوار. ويذكرنا هذا البناء المستعار بنماذج




عالمية كثيرة، تعاملت مع ظرف الحرب اللاإنساني، وبروايات الحرب العراقية المكتوبة في المنفى. سوى أن رواية الخالدي تخرق بناء النوع الكلاسيكي، بانشطار ضميرها المتكلم إلى ثلاثة أصوات روائية ينوب أحدها عن الآخر، في سرد مآل البلاد "غير السعيدة" التي تنوعت "مخبوءات" أبطالها، واشتهرت بتلفيق قصص هروبهم واختفائهم. وفي مثل هذه الحال تختلط مسرودات الذات الضائعة والكئيبة، وتعلن "مدونات" رفضها لقيم العسكرة والتسلط الأيديولوجي، بأكثر الألفاظ فحشاً ونقمة. وعبر هذا التداول لضمائر السرد المتقابلة أو المتناوبة، تخلص رواية الخالدي لأهم معايير رواية التغيير التسعينية.

إنه يحلم، إنه يلعب، إنه يموت: أحمد السعداوي، ط١، ٢٠٠٨

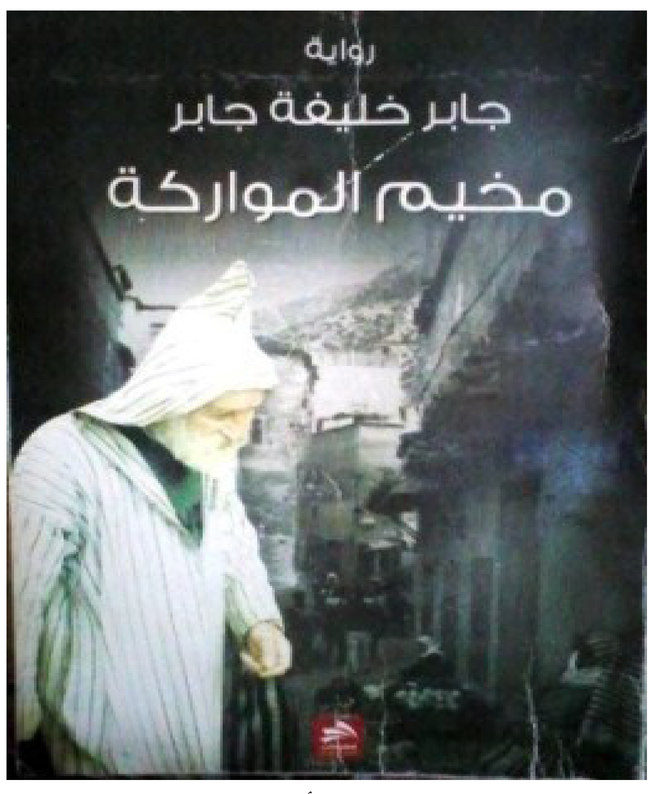
لو كنتَ إنساناً حقيقياً، تسير مع أصدقائك، تحت ثقل السكر، في ميدان باب المعظم، في ساعات الليل الأخيرة، فلن تواجه، في الحقيقة، إلا احتمالات عالم افتراضي، يزخر ذهنك بشخصياته، كأنك في غرفتك تجول هنا وهناك بينهم على (الشات).

أنت روائي، تشق طريقك في وسط الحقائق المروعة، لكن من المحال عليك أن تكتب نصاً روائياً حقيقياً، لأن ما تكتبه حينذاك سيكون تراجيديا سخيفة (على محمل إميل سيوران). هذا ما يقوله لك أحمد السعداوي، في "أوراق" روايته تصديقاً لحدوث "قطيعة" روائية بين الحقيقة والخيال، اللغة وإشاراتها، والتباس الشخصيات بعضها ببعض.

تتماثل القطيعة الروائية العراقية مع مثيلاتها العربية، بخصوص تغيير منظار الرؤية للعالم، إلا أن قطيعتنا التي تستند إلى فرضية التغيير بعد١٩٩١ أجرت تعديلاً أساسياً على بنية التخييل الشخصي والتاريخي، ورؤية الواقع والعالم. وتنفرد رواية السعداوي باقتراح التزاوج بين رؤية العالم (هنا) ورؤيته الافتراضية (هناك). وسيجد القارئ نفسه في البعد المشترك المركب (هنانك) بحسب رؤية السعداوي كلما اقترب من نصه السريع كسهم مريّش.

(٣) نماذج نسوية

تغفل الدراسات النسوية (النقدية والاجتماعية) روايات



الكاتبات العراقيات عن حق أو عن عمد، فيما تحظى روايات الكاتبات العربيات من لبنان ومصر وفلسطين والجزائر بقسط وافر من البحث في مضامينها القومية والاجتماعية. وكان أفضل كتاب طالعته مؤخراً قد صدر عن المركز القومي للترجمة في القاهرة ٢٠٠٩ بعنوان (تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، تحرير ليزا سهير مجج وبولا سندرمان وتريزا صليبا، ترجمة فيصل بن خضراء) و تضمّن مراجع هامة لدراسة الروائيات العربيات الرائدات في ستينيات القرن الماضي، فكان محتماً أن تخرج الرواية النسوية العراقية من إطار هذه الدراسة.

المصدر الثاني الذي تعمد إغفال النماذج الروائية النسوية العراقية، كان كتاب (إشكالية الأنا والآخر، تأليف د. ماجدة حمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠١٣) وتضمن دراسة لثماني روايات عربية حديثة، أربع منها لروائيات من مصر والسودان وفلسطين ولبنان، كتبنها بعد أحداث أيلول ٢٠٠١. ويبدو أن دافع المؤلفة لإهمال دراسة نماذج نسوية عراقية ينطوي على فقدان

موضوعة "الآخر" في تجليات "الأنا" النسائية العراقية، التي انشغلت بحكايتها الذاتية وحوارها مع صوتها الداخلي، دون الانشغال بالصوت الآخر المتاخم لذاتها، والهوية المتحدية لهويتها، فكان ضياعها المقابل لهجرتها مفتوحين باتجاه واحد، متوازيين غير متقاطعين. فيما يبقى الاحتمال واسعاً، باعتقادي، خارج الكتابين المذكورين، لدخول نصوص الروائيات العراقيات "تقاطعات" البحث الذي أجرته الروائيات العربيات "في تصنيفات الجنس والدين والطبقة والأصول العرقية في مجتمعاتهن، وفي أعمال العنف السلطوي والاستعماري والصهيوني والعسكري المتصل بهذه التصنيفات". (تقاطعات، ص١١)

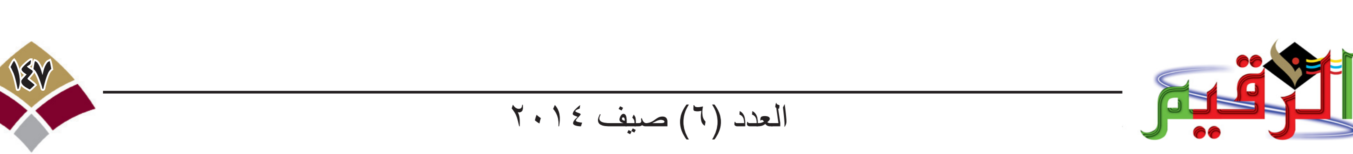
إضافة إلى المصدرين السابقين مصدرين حديثين لدراسة الرواية النسوية في العراق، هما (السرد النسوي) للدكتور عبد الله إبراهيم و(الخطاب الروائي النسوي في العراق: دراسة في التمثيل السردي) للدكتور محمد رضا الأوسي، وكلاهما نشرته المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عامي ٢٠١١ و٢٠١٢. إن عنايتي بالسرد النسوي العراقي إنما تنصبّ على النوع الذي تشمله رواية التغيير، وما تنطوي قراءتها على معايير مستخلصة من نماذجها المتصلة بحقبتها وموقعها، وأهمها المعيار الثقافي وتمثيلاته السردية النسوية وما يحتمله من تكييفات واستدراكات.

ولعل أول ملمح نلاحظه على النماذج النسوية، وقوعها عند زاوية الاحتكاك المفاهيمي المحصورة بين معايير الرواية النسوية الغربية (الماركسية والليبرالية والراديكالية - حسب دراسة الأوسي) وتكييفاتها الموقعية. إن الحركة العميقة الناشئة في النصوص النسوية، وعنف لغتها الرمزي ضد الذات الذكورية المهيمنة، بقدر شدة نقدها لذاتها الأنثوية المستلبة، سترتبك هدوء المفاهيم وانتظامها المعياري في نقطة الاحتكاك والتلقي. ستنشأ مسافات وفجوات جغرافية ودلالية تتفاداها القراءة المحايثة بنوع من الاستشعار "الخنثوي" يسبق وقوع الصدمة القرائية، وبه تتذرع لاستقبال "الولع والتشهي" النسويين وتسريب شحنتهما خارج نطاق القراءة. ولن يحدث هذا التسريب كلياً. فما زالت المعايير تهتز والقراءة المتحسبة تتقطع تحت تأثير القوى المختفية وراء الستار الأنثوي المسدل على جانب من حقبتنا المجهولة الأبعاد. سيحدث أكثر من استدراك على مصادر دراسة الرواية النسوية، إلا أنّ استدراكي الأخير يدور حول السؤال عن صلاحية معايير النقد النسوي وأدواته المفاهيمية التي يقارب بها النقاد الرواية النسوية بثقة عمياء.

إن الصلابة والتحديد لا يجديان، فالنقد معديٌّ بنماذجه النسوية، والمفهوم مفضوض بعنف نصوصها اللغوية. والنقد الخنثوي مشكوك بفاعليته الاستشعارية. إلا أن القراءة تتقدم كقطار على سكّة متريّة مطواع ممتدة على طول أرض الأمّ المولِّدة عشتار. فلا لذة تفوق لذة النص المستور في زاويته الغامضة المغطاة بشعائرها ولغتها اللامعيارية.

لن تغنينا هذه التقاطعات المشتركة في خطاب النساء العربيات المتمحورة حول "الهوية والجنس" عن البحث في أبواب تتسع لها حقبة التغيير، مع توفر نماذج روائية مغتربة لنساء بدأن يطرقن هذه الأبواب بقوة وإلحاح. فقد تدفعنا عودة النصوص النسوية إلى دارها لإلقاء نظرة متفحصة تلتقط ملامح موقعها المنفرد، المواجه لتحديات الحركة النسوية العولمية، وتكييفات خطاب ما بعد الاستعمار لنمط الخطاب النسوي العربي. وإزاء هذا التحدي والتكييف، لا بد أن نلاحظ ما يعانيه خطابنا النسوي في داره، والخطاب الآخر المغترب، بمواجهة تقاطعات حقبة التغيير ومعاييرها.

ظلّ الخطاب المكتوب عن شخصية المرأة في العراق، طيلة حقبة التأسيس (٢٠ - ١٩٤٥) وحقبة الصعود (٥٨ - ١٩٧٩) رهين الملكية الأحادية لخطاب الرجل الروائي، الذي حصر عصمة السرد النسوي في يده، قبل أن تستردّ النساء الكاتبات (المهاجرات خاصة) في أعقاب حقبة التغيير (١٩٩١ وما بعد) خطابهن المملوك وتنسبه إلى عصمتهن، مثل ضلع مقتطع من أضلاع الخطاب الرجولي. وقد تطلب هذا الاسترداد عنفاً لغوياً مقابلاً، وترميماً نفسياً هائلاً، لبقايا الضلع المرضوض. جرى هذا الانتقال أو الاسترداد بأدوات ما قبل الهجرة، ولم يجر تهجين كبير لبنية اللغة الرجولية، أو الاحتكاك بهوية "الآخر" المختلف، كما جرى لبنيات الروائيات العربيات الكاتبات بلغات المجتمعات التي آوتهن



في غربتهن عن وطنهن (آسيا جبار وأندريه شديد وإيتيل عدنان وأهداف سويف وميرال الطحاوي). اكتسبت لغة الكاتبات العراقيات، المحافظات على صلتهن بلغة الأرض الأم، مسحة من الرقة والتخصيب الشعري تعويضاً عن فجوة الحرمان والضياع قبل الافتراق عن بنية الخطاب التوكيلي الرجولي (روايات دنى غالي وإرادة الجبوري ونضال القاضي وحوراء النداوي). وسنلحظ تحت مظهر العنف اللغوي الأنثوي (الرسائل والمذكرات) تياراً من الحنان الصافي والشغف الجسدي الشفاف، الموجه للآخر الرجل السابق، قلما نلحظه في روايات النساء العربيات المكتوبة بمعايير خطاب ما بعد الاستعمار. ويمكننا أن نحدد المعيار الرئيس لرواية التغيير النسوية بأنه معيار الاعتراف الذاتي بحكاية الامتلاك الرمزي، الاجتماعي والتاريخي، وتاريخ العصمة الذكورية الأحادية الصوت واللغة والضمير. وعند هذا الحد الافتراضي والاصطلاح الجسدي والبنيوي، سنشارك الخطاب النسوي في تكييف لغته وبنيانه لمعايير خاصة، تخترق معايير حقبة التغيير، وملء كيانه السردي بتقاطعات خطاب الحركة النسوية المتعاظمة الحضور في حياض الكيان الذكوري المهيمن. وعند هذا الحد أيضاً، سننظر إلى حالة التغافل والتجاهل النقدية، في الداخل والخارج، على أنها فسحة ضرورية لكي تفكر روايتنا النسوية بنفسها، وتعوض ما فاتها من حرمان وتغرّب في مواقع متفرقة من الوطن العربي والعالم.

تقع روايات نساء التغيير العراقيات بين حدين أو معيارين، أحدهما معيار الذات النسوية المهاجرة الحائمة حول موقع التغيير، والآخر معيار الذات النسوية الممتثلة لسرديات موقع التغيير. وإذ تفوق روايات الحد الأول مثيلتها في العدد والانتشار، فما على الذات الذكورية القارئة إلا أن تكيف شروط رواية حقبة التغيير الموقعية، كي تنمذج الذات النسوية نصوصها بشروط الحكاية الشخصية المهاجرة والعائدة، المناسبة لمقروئيتها في كل مكان في العالم.

لاحظنا فيما سبق أنّ الدراسات النسوية الحديثة تقيس مقروئية الكاتبات العربيات في الغرب على تقاطع أعمالهن مع الظرف السياسي الاقتصادي لمجتمعاتهن أولاً (مثال الكاتبات المصريات) ثم على "إعادة كتابة الحكايات القومية في محاولة لإيجاد موقع لهن تتحدى قولبة الحرب والقومية تبعاً للذكورة والأنوثة" (مثال الكاتبات اللبنانيات والفلسطينيات). بينما تؤكد أعمال نسوية عربية أخرى على الكتابة من خلال "الجسد المستعمَر للأنثى" في ظل الاستعمار الفرنسي للجزائر (مثال آسيا جبار).)أنظر كتاب "تقاطعات" السالف ذكره)

ويتضح من تلك النماذج أن ترجمة الأعمال النسوية العربية إلى لغات أجنبية، والاندماج بمجتمع غير عربي، لا يفيان وحدهما بمطالب الحركة النسوية المتجاوزة للجنس والقومية والعرق، ما لم تتصد هذه الأعمال إلى قضايا الذكورة والأنوثة من موقع التقاطعات الجنسوية والقومية. ولا أزعم هنا أن كاتباتنا العراقيات، الناشئات والمجربات، قد تمثلن قطيعة الحرب والتغيير تماماً، أو أنهن اقتربن كثيراً من حد "كشف الستر" الذي يجمع نساء العرب بنساء العالم الكاتبات، إلا أن وقوع أعمالهن بين حقبتين ذكوريتين سيحثهن على احتذاء تجارب الكاتبات المهاجرات المنفعلات بتقاطعات الحكاية الشخصية المغتربة عن جسدها وحقبتها السياسية والاقتصادية (روايات عالية ممدوح وإنعام كججي مثلاً). أما معايير حقبة التغيير الموقعية (الثقافية والافتراضية والتناصية) فستكيفها روايات (لطفية الدليمي وميسلون هادي وهدية حسين) المنفعلة بإحساس التقارب والتباعد مع الذات الذكورية وأنموذجها التاريخي والأيديولوجي المهيمن. وأعتقد أن كلا النوعين سيقطع تواتر السلسلة الحكائية الرصينة، لذاكرة الرجل اللغوية والجسدية، عند أكثر القراءات سوءاً ومكراً. إن الإثارة تبلغ حدها "القطائعي" عندما يتلمس الصوت الأنثوي المقموع سبيله بين مواقع القراءة التي تتصيد الانحرافات البيولوجية والرمزية كي تمسك بتلابيب الحكاية السردية وتلويها نحو موقعها. لكن هذا الصوت الاسترجاعي، المقنّع بالتشبيهات والولع الأنثوي المستور، سيعمل على فضح الذات المتحينة الأخرى للذكر بولع واشتهاء مماثلين حتى يخنقها بتفاصيله الكثيرة. إن "كشف الستر" الافتراضي هو المصطلح الأكثر ملاءمة لمعايير رواية التغيير، وهو ما

يقابل مونولوج الذات النسوية المتوارية خلف أردية الجنس والقومية والدين والعرق الأصولية، أي تقاطعها مع جهرية الذات الذكورية وسياساتها التفوقية.

نصل أخيراً الحدَّ المحايث الذي يتوجب عنده على القراءة النقدية للنص الأنثوي عدم الخلط بين ولع الأنثى البيولوجي ووعيها الذاتي لقطعيتها المعرفية. فما تهدف إليه القراءة الموقعية لذات المرأة الحاكية بضميرها الراوي، أو بالتوكل عن غيرها من الضمائر الرجالية والنسائية، استخلاص معايير الاختلاف في جسد النص الجنساني، وارتكازاته المعرفية، من معايير النوع الأول لسرد التغيير. وستوضح القراءة المحايثة أن وراء ذلك الارتكاز قصداً بعيداً يتوجب إدراكه لتكييف معايير النص النسوي داخل قطيعة النوع الروائي لحقبة التغيير، أو الكشف عن وصلاته البنائية والثيماتية. ومقابل ذلك، سننتبه على صعوبة استعارة "مسوغات" النقد النسوي لرواية ما بعد الاستعمار، لتحليل نماذج نسوية عراقية وضمها إلى الذروات البعيدة المواجهة لقطيعتنا الروائية. ولعل اختيارنا وقراءتنا لحكاياتها يكشفان عن تلك الأنفاس المخنوقة خلف الستار التاريخي فنصغي إلى رجعها ومونولوجها، أو تلك الأصوات التي تنتظر خرقاً فيه فتدخل إلى حقبتها، وقد ندرك الغاية من ارتحالها عن دارها الأولى أو عودتها إليها بلغة التقاطعات النسوية المتغايرة، وغير ذلك من مقاصد القراءة المحايثة.

سنختار هنا لفحص معايير رواية التغيير النسوية أنموذجين لعالية ممدوح ولطفية الدليمي، مؤجلين فحص النماذج الأخرى إلى مقالات لاحقة:

غرام براغماتي: عالية ممدوح، دار الساقي ٢٠١٠

تختار عالية ممدوح شخصيات نصف عراقية نصف أجنبية، لعرض حالات من الاقتراب والتمازج حيناً، والافتراق والتباعد حيناً آخر، لكنها تعيش في غالب الأحيان حالات افتراضية مقسومة بين ماض وحاضر. أما وصف هذه الحالات بالغرامية، فلأنها معرضة للتفكك والانحلال من أول وهلة تبدأ فيها بسرد حياتها. لا يحدث التفكك تدريجياً، بتوقعات سردية طويلة الأمد، إنما هو في الأرجح يبدأ حالاً بسقوط مثال المعشوق الكامل وانقطاع حضوره الجسدي، مثل رسالة صوتية مسجلة على آلة ملحقة بالهاتف، لا تستغرق أكثر من ثلاث دقائق، يعاد سماعها باستمرار، أو تدوينها مرة بعد أخرى، بلغة الومضات المتفرقة، ثم تصبح هذه الرسائل الصوتية مادة الرواية ومعيارها الافتراضي. الصوت الأول صوت (بحر) المصور، والثاني صوت (راوية) المنشدة، وبينهما عشرات الأصوات الثانوية مثل جوقة. متعة الاستماع للصوت الرجولي في الهاتف تماثل حالة الاندماج الجسدي الكلية فيه، ومواساة الإنشاد النسوي على المسرح تعوض عن فقدانه. كانت راوية حين تنشد "تواسي ذاتها دون توقف" كما أن صوتها يختزن "مواد مشعة سريعة الاشتعال" على حد قول إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية.

تبدأ الرواية بصوت بحر المتصل من مدينة برايتون، يسجله هاتف راوية في باريس ولا ترد عليه. الصوت المسجَّل والصوت المرتد عنه، يتناوبان في ربط العلاقة الغرامية ثم تفريقها، عبر المسافات والمدن. الصوت المسجَّل يعري الجسد الصامت ويحصي أعضاءه إذ يشتاق إليه بعنف إيروتيكي، فيقابله الصوت المرتد بولهٍ وتشهٍ مشابهين، وبدلا من ملء العلاقة وتشبيبها، فإن الصوتين يعملان معاً على تجريد حكايتهما من موضوعها الغرامي حتى تغدو هيكلاً عظمياً. الصوت يتابع المرأة الحبيبة في مدن أوربا ويغريها باللحاق به، ويأبى الصوت المرتد إلا أن يعود إلى موطنه البعيد بغداد، عبر الإنشاد: "راوية لا تريد الطرب والإبهار، لا تريد أن تقدم أنموذجاً مثالياً. ما كان بوسعها إلا البقاء في جهة بغداد حتى لو اختلطت الجهات جميعاً، ستبقى تروي الحكاية في كل منعطف ومسرح وجادة ومطعم ومدرسة، بغداد ليست عصية أو مستحيلة، كما يتصور بحر أنّ بغداد تائهة ونحن تائهون أيضاً، وعلينا البحث عن الآخر بجميع الطرق والوسائل إلى أن يعثر بعضنا على بعض". هذا ما يقوله صديق مشترك للحبيبين.

أرادت عالية ممدوح أن تبني تدرجات صوتية، لا جسدية، إشارية وانخطافية، أصوات صديقات وحبيبات متشابكة بأصوات عربية وأجنبية، مرتدة عن صوت الرجل المحبوب. بعد الجسد وإفرازاته يأتي الوطن، بعد الأعضاء والأشلاء تأتي الصور الفاجعة بلقطاتها، بعد الصور والأصوات يأتي الحب. حشدت راوية في صوتها

المتعدد الطبقات والتمثيلات كلمات استخرجتها من "خزانة الكلمات المستعملة" حيث ترقد علاقاتها الغرامية المتعددة مع ثيابها. راوية وبحر خبيران بالحب لكن من دون أن يكونا متولهين، لأن وعيهما الشديد بالجسد كوعيهما بالصوت والمكان، يشتت انهمامهما وولعهما حول أكثر من مركز غرامي. هما بطلا خزانة الغرام المتروكة في الوطن مع اللغة الأم وإفرازات العرق والدم، وهما بطلا الاقتباسات المتناصة مع كتب الحب.(أشارت عالية ممدوح إلى مصادر هذه الاقتباسات في نهاية الرواية).

ربما اعتقد بعض القراء أنّ عالية ممدوح حين كتبت روايتها كانت تفضل "النظريات النفعية في التصوير والهندسة" لقياس "المواهب الجنسية وكرب الغرام"، وأنها جربت تمريناً في كتابة نص من استيهامات إيروتيكية وحكايات حب مخزونة على الرفوف ثم نسبتها إلى شخصيات نصف عراقية تقوم بأدوار شتى، ربما كان سردها الصوتي مجرداً من موضوعه الحي، ربما كان هذا الاعتقاد صحيحاً، لكن الأصح من كل هذا أنها أفرزت أنموذجاً "ثقافياً" متقاطعاً مع إفرازات الحب والحرب في روايات ما قبل حقبة التغيير.

استقطبت شخصيات عالية ممدوح حالات غرام متناقضة، تقاطعت فيها إفرازات الجسد مع إفرازات الكلام والكتابة، حتى لتتيه القراءة بين مستوييهما المتداخلين المتناقضين أو فصل مصدريهما الجنسيين أو ترتيب سيطرة أحدهما على الآخر. فقد وُضعت الرواية لكي نشعر بهذا الامتزاج "الخنثوي" بين صوتين لا ينفكان يتبادلان الأدوار، وإعداء القارئ بمرضهما، مرض الكلام والكتابة.

بهذا الوضع "الخنثوي" الذي تمتزج فيه جهات الحب وأصوات المحبوبين، تنقلب ضمائر الكلام على أجسادها، ويصبح مقبولاً دخول الحقائق مدخل الافتراضات والاستيهامات، وتطول الحكاية أو تقصر لتصبح بضع كلمات على جهاز تسجيل ملحق بالهاتف. إلا أننا لابد أن نقبل الشعور بأن "جميع فرضيات الاندماج الغرامية فاشلة" وأن كتابة الغرام محاولة (بروفة) لإثبات "صفات نموذجية" للأنوثة والذكورة خارج مؤسسة الجسد. كما أن أكثر الجهات حميمية، والتصاقاً بالشعور، كالوطن، قد تردّ الصوت على أعقابه كما يعتقد بحر مصور "الجثث الطافية"، ومثله صوت "الأغنية البيضاء" في إنشاد حبيبته راوية. هم ليسوا أكثر من أصوات مرتدة عن مصدرها ولغتها "المستعملة"، تائهة في مدن العالم. ولكن لماذا الكرب والمشقة في اختراع أوضاع الغرام؟ أكل ذلك من أجل ألا نفقد الوطن كليا، أم أننا حقاً فقدناه؟

سيدات زحل: لطفية الدليمي، دار فضاءات ٢٠٠٩

في الحب تتعرف الذات نفسَها وشريكَها، كيف بدأت قصتهما وانتهت. في الحب نحتاج إلى الاسم الحي (حياة). أما في الحرب فنحن "كائنات غفل، قطيع يُساق للذبح". الحب يفتح لنا أبواب التذكر، في الحرب نحن معزولون في سرداب، بلا طعام وشراب، بلا ماض ولا مستقبل. لكن الحرب قد تجدد خطاب الحب ببلاغة الفقدان وخيال الحبيب المفقود.

تبدأ (حياة البابلي) بالتعرف على صوتها وأخبار عائلتها بمعونة عمها (قيدار) الذي يترك لها أوراقه ومجموعة كتبه القديمة في سرداب البيت. تؤلف أوراق الشيخ العارف قيدار البابلي ـ الشخصية الافتراضية التي تبحث عنها حياة سدى، وتعثر عليها في نهاية الرواية في رؤيا حديقة، وقد ترهَّبت في دير ـ القسم الأكبر من "كراسات" سيدات زحل، المؤلفة من خمس وثلاثين كراسة، تروي حكاية مدينة بغداد وحكاية بيت البابلي، إضافة إلى حكايات نساء تلتقيهن حياة في مفوضية اللاجئين في عمان. شعرت (حياة) أن حكايتها الشخصية تقاسم حكايات "العشق والفقد والسجن والاختفاء والخصاء وبتر اللسان واغتصاب البنات" التي تحتويها كراسات سيدات زحل. عرفت أنها ليست وحدها من لفظه الجحيم وأعاده إلى سرداب البيت، وأن حكايتها أصبحت النواة المخصِّبة لحكايات الآخرين. تتذكر (حياة) ونتذكر معها أن حكايات الحب في أزمنة الحرب تحتاج إلى التخصيب بحكايات نساء التاريخ مثلما تحتاج إلى حكمة الشيخ قيدار البابلي لتخصيب كراساتها. وقد شكلت التناصات المخصبة في حكايات (سيدات زحل) المعيار الأول لبنية السرد النسوي "الحكيم" الذي تمثله لطفية الدليمي خير تمثيل.

يعمل السرد النسوي الحكيم من داخل لغته، المشبوبة





بالتذكر الذي يتجاوز تناص الجسد وإفرازاته إلى تناص التاريخ وسروده. فالحكاية الشخصية لصاحبة كراسات زحل، مدونة تمتص رحيق الثنائيات الغرامية لتسقي نساء سرداب الحب الوحيدات بترياق العشق البابلي. أما ما يجلبه فأل زحل من تناصات منحوسة للنساء، فقد تعادله (حياة) بحمايتهن من "متاهة الدم" التي تستطلعها كل يوم في شوارع بغداد، كلما تركت سردابها لتتزود بمصدر حي لحكايات كراساتها. ولا أظن القارئ يصدق الجولات الخطرة، في الأيام الأولى لاحتلال القوات الأمريكية بغداد، إلا بكونها تناصات الواقع اليومي الملغوم التي استعاضت بها حياة البابلي عن جواز سفرها المزور باسم مستعار. إن حكايات الرعب المستديم تجعل فأل السيدات المنحوسات أكبر حظاً من الحب، وأكثر تصديقاً للقراءة. ولعل هذين الاحتمالين قابلان أيضاً لتسكين فورة اللغة ورثائها لجسدها المهجور.

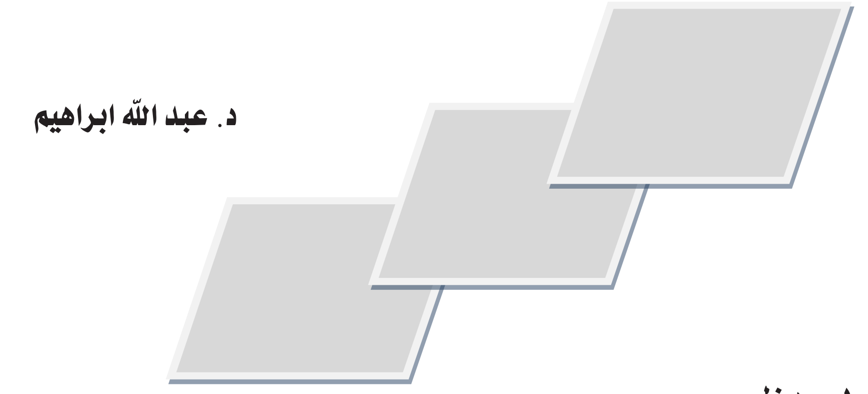
(حياة) من عائلة بغدادية عريقة سكنت بغداد قبل خمسة أجيال، واكتسبت لقبها من عمل أحد أصلابها في تنقيبات مدينة بابل الأثرية. ومثل العائلات البغدادية التي أثبتت روايات فؤاد التكرلي عناء حملها نسبها المدني، ناءت حياة البابلي بحمولة الكراسات العائلية التي ألبست بغداد ثوباً أنثوياً اقتطعته من حكايتها الشخصية، تمييزاً لسردها من السرد الذكوري الذي ألبس المدينة أقنعة كارثية وربطها بأفلاك الحرب والاحتلال (رواية عجائب بغداد لوارد بدر السالم، ورواية مشرحة بغداد لبرهان الشاوي). تتخيل (حياة) كتاب (بغداد) سفراً مشتركاً بين أفلاك الحروب وأفلاك الغرام، تسري في عروقه أنفاس النساء وتخصبه حكاياتهن بتناصاتها. يقتحم كتاب النساء سرديته من الأبواب السردية الذكورية عينها، أبواب الدم والاجتياح البربري، لكنه سيقيم تقاطعاته في صميم الأفلاك النسوية الممطرة بالعشق والغناء. وسنرى أن تقاطعات سرد (سيدات زحل) مثال على معيار "كشف الستر" وراء الجدران والأبواب، المنفصل عن تقاطعات الاقتحام الذكورية. لكن هذين النوعين سيضعان المدينة المستباحة في مركز الاهتمام من خلال الاشتراك في معيار المدونات المتداخلة، وإعارة ضمير الراوي المتكلم إلى ضمائر مشاركة، وفي رواية (سيدات زحل) علينا أن نصدق ما تقوله الكراسات فقط.

وفوق هذا كله، فإن عناية (سيدات زحل) بالعناصر البنائية الهندسية للبيت البغدادي، ووحدته الغائرة السرداب، ومحتوياته الأثرية والحكائية، حفزت ذاكرة السرد التراكمية على كشف المستور، و "تشعير" نواتها المخصبة. وإضافة إلى فضاء البيت الداخلي، فإن الحديقة البغدادية وصلة الراوية بأشجارها وأزهارها، عكست عشقاً تصوفياً تجلى في رائحة الأشياء العتيقة وملمس الكتب المخطوطة. ولا أحسب قراءة كراسات (سيدات زحل) تختلف ـ كما قرأنا في رواية غرام براغماتي لعالية ممدوح ـ عن قراءة كتاب محفوظ في أدراج خزانة الكلمات المستعملة.



الرواية العراقية الجديدة/المنفى، الهوية،اليوتوبيا





د. عبد الله ابراهيم

١. مدخل.

يمثل أدب المنفَى ظاهرة مميزة راح يتنامى حضورها في آداب الأمم التي خضعت للتجربة الاستعمارية، أو مرّت بظروف الاستبداد السياسي أو الديني. وتشكّل الكتابة السردية لبّها الجوهري. ويطفح أدب المنفى برغبات الاشتياق، والحنين، والقلق، وهو مسكون بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه، وفي منفاه، على حدٍّ سواء؛ لأن المنفَى يكرّس عجزا عن الانتماء إلى أي من العالمين المذكورين، وتعذر الانتماء، يقود إلى نوع من الترفع الفكري، والرهبنة الروحية، والعقلية، وذلك قد يفضي إلى العدمية أحيانا، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتنهار صورة العالم في أعماق المنفِيّ، ولكن قد تظهر حالة مناقضة، فالمنفيون الكبار، عبر التاريخ، همِ الذين أوقدوا شرارة الأمل في نفوس شعوبهم، وألهموها فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان، فالمنفيُّ ما إن يتخطّى الذاتية المغلقة إلا ويصبح كائنا عالميا يتطلع إلى تغييرات شاملة.. والمنفيون ينظرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط. فهم ينتمون إلى محيطهم، أما المنفِيّ فغريب على الدوام. يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربكة بخلق عالم جديد يبسط سلطانه عليه(١).





يتصف أدب المنفى بأنه مزيج من الاغتراب والنفور المركّب؛ كونه نتاجا لوهم الانتماء المزدوج إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، فهو يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهوية الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافية، والجغرافية، والتاريخية، ويخفي في طياته إشكالية خلافية، لأنه يتشكّل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد يتعالى على التسطيح، ويتضمنِ قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفِيّ، ولكلِ من الجماعة التي اقتُلع منها، والجماعة الحاضنة له، لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهية، والتعصّب، ويتخطّى الموضوعات الجاهزة، والنمطية، فيعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حالمة موازية للعالم الواقعي.

وتشكل قضية تخيل الأوطان، والأمكنة الأولى، واليوتوبيات، البؤرة المركزية لأدب المنفى، فثمة تزاحم بين الأوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون. ولكن مَنْ هو المنفِيّ الذي ينتدب نفسه لهذه المهمة، أو يُجبر عليها، فيخوض غمارها؟. يُعرف المنفيُّ بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساسا مفرطا بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقتُلعوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة. فخيّم عليهم وجوم الاغتراب، والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية، إذ عَطِبَتْ أعماقهم جرّاء ذلك التمزّق، والتصدّع، وقد دفع الحنين إلى المكان الأول رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات، فالمنفيّ، وقد افتقد بوصلته الموجِّهة، يستعيد مكانا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزا لذاته، ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم الحالم بحثا عن توازن غائب. فهو يحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته، فيتوارى المنفى مكانا يعيش فيه الآن، ويحضر الوطن زمانا كان فيه من قبل. وفي اللغة العربية تحيل مشتقات الفعل "نفى" على دلالة واحدة مترابطة الأطراف، هي: الإبعاد، والتنحية، والطرد، والإخراج، والتغريب، والذهاب، والانتفاء، والانعدام. وجميعها تؤكد حال الانبتات، والانقطاع، والاجتثاث، وعدم المُكنة على التواصل، والعجز عنه.

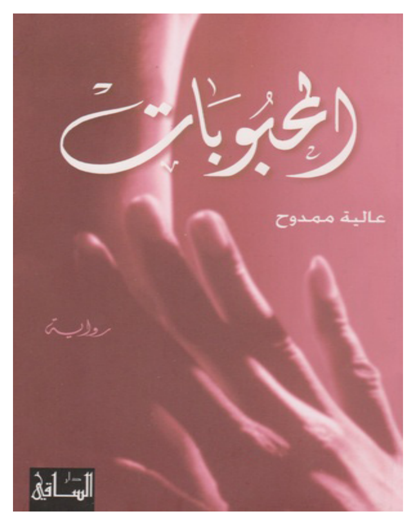
ليس المنفَى مكانا غريبا، فحسب، إنما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ، ومُخرّب، ومُفتَقِر إلى العمق الحميم، وهو يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفِيّ، ويخيم عليه برود الأسى، وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفِيّ والمكان الذي رُحّل/ارتحل إليه، وندر أن تكلّلتْ محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفَى وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي" دائم، فالمنفِيُّ هو منْ اقتُلع من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة، ومصيره ملتبس، وهو يتآكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ. فالمنفِيّ ينطوي على ذات ممزقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم، ومن المتوقع أن يقدّم أدب المنفى تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتضاربة من الرؤى، والمصائر، والهويات، والأقنعة، والتجارب التي يخوضها المنفِيّ، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرّض لارتحالاته بين الأمكنة، والأزمنة، والثقافات، واللغات، والتقاليد، والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفيا يقف على حافة كل الحالات، ولا ينخرط فيها.

حاول "تودوروف" في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" و "الآخر" أن يحدد ملامح شخصية المنفِيّ، بالصورة الآتية "تشبه هذه الشخصية(=المنفِيّ)في بعض جوانبها المُهاجر، وفي بعضها الآخر المُغرّب. يقيم المنفِيُّ، مثل الأول، في بلد ليس بلده، لكنه مثل الثاني، يتجنّب التمثّل، غير أنه وخلافا للمُغرّب، لا يبحث عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، وخلافا للخبير، لا يهتم خصوصا بالشعب الذي يعيش بين أفراده". وبعد هذا التحديد الذي تقصّد فيه أن




يبيّن أوضاعا متزحزحة للشخصيات التي من خلالها يمكن أن تنبثق شخصية المنفيّ، مضى قائلا بأن المنفِيّ هو الشخص "الذي يفسّر حياته في الغربة على أنها تجربة اللا-انتماء لوسطه، والتي يحبّها لهذا السبب نفسه. المنفِيُّ يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الخارج، هناك حيث لا "ننتمي" أفضل لتشجيع هذا الاهتمام. إنه غريب، ليس مؤقتا بل نهائيا. يدفع هذا الشعور نفسه، وإن يكن على نحو أقل تطورا، بالبعض إلى الإقامة في المدن الكبيرة حيث يحول الإغفال دون أي اندماج كامل في الجماعة". ويضيف "يكمن الخطر في وضع المنفِيّ.. في أنه يتخلّى دفعة واحدة عن العلاقات القوية التي تربطه بهؤلاء الآخرين الذي يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بقوله "قد يشكّل المنفَى تجربة سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافا للآخرين"(٢).

وشغل "إدوارد سعيد" بالموضوع فتطرّق إلى بواعث النفي، وآثاره "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائما على وجهه، بعيدا عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى حدٍ ما أن يصبح منبوذا إلى الأبد، محروما على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل". ثم يوضّح "يشيع افتراض غريب وعار عن الصحة تماما، بأن المنفيّ قد انقطعت صلته كلية، بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به. ألا ليتَ أن هذا الانفصال "الجراحي" الكامل كان صحيحا، إذن لاستطعتَ عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلّفته وراء ظهرك لم يعد يشغل بالك، وأنه من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفيُّ على كونه قد أُرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني- نظرا لما أصبح العالم عليه الآن- أن يعيش مع كل ما يُذكره بأنه منفيّ، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقّق أبدا، بموطنه. وهكذا فإن المنفيّ يقع في منطقة وسطى، فلا هو يُمثل تواؤما كاملا مع المكان الجديد، ولا هو تحررّ تماما من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثّل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفيّ الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و "الأمان"(٣).



أفرزت هذه الحال المزعزعة للمنفيين مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ"أدب المنفَى". وهو سجل متنوع أسهم فيه عدد كبير من الكتّاب المنفيين الذي استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفضوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ لإحساسهم بالفقدان والغياب. وقد عرفت الرواية العراقية هذه الظاهرة خلال العقدين الأخيرين، وما لبثت أن أصبحت موضوعا اجتذب إليه الكتّاب الذين وجدوا فيها معادلا سرديا لحالة المجتمع العراقي، فطرحوا مشكلات الهوية، والهجرة، والاستبداد، والاحتلال.

٢. حارس التبغ: هويات أم أقنعة!

تصلح رواية "حارس التبغ" لـ" علي بدر" أن تكون مثالا نبدأ به الحديث عن كيفية طرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخصية المنفي حيث تُخرّب ركائز المطابقة مع الذات كما هي، فتتجدد الشخصية في كل زمان ومكان تكون فيهما. يصبح الوطن، في وقت واحد، مكانا للجذب بوصفه مسقطا للرأس، والطرد بوصفه مكانا للحياة. لا تتوفر للشخصية قوة نفسية على هجرته، ولا على نسيانه، ولا يمكن العيش فيه إلا بالتنكّر، والتخفّي. لم تتمكن



الشخصية الرئيسة في الرواية، وهي يهودية، أن تعيش خارج العراق، لا في إسرائيل، ولا في إيران، وتعذّر عليها العيش في العراق إلا بعد أن انتحلت اسما ودينا ومذهبا لا صلة لها باسمها وعقيدتها. هذا ضرب جديد من المنفى الداخلي الذي يتخطّى الدلالة الجغرافية لمفهوم المنفى؛ فالعلاقة المركّبة بين إحساس الشخصية بالانتماء للوطن، ونبذ الوطن لها، وضعتها في منطقة متوترة لا تستطيع فيها أن تكون هي بصورة معلنة، ولا تتمكن أن تكون غيرها بإرادتها، فتبتكر فكرة الأقنعة المتعددة.

لا تعتمد رواية "حارس التبغ" على عنصر الحكاية المتخيلة، إنما تلجأ إلى تقنية البحث، والتقصّي، وهي تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحلّ بالتدريج محل المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة، ولهذا فلا يكتفي الراوي بموضوعه إنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توضح خلفيات كثير من الوقائع والأحداث، وتضع لها تفسيرات مختلفة، ويستأثر موضوع الهوية باهتمام الراوي- المؤلف، فلا يلبث أن يعرض وجهة نظره حيثما وجد فرصة لذلك.

تنشر الصحافة العراقية في الخامس من شباط/ فبراير عام ٢٠٠٦ خبرا قصيرا حول العثور على جثة عازف الكمان العراقي "كمال مدحت" مرمية على شاطئ دجلة الشرقي وسط بغداد. تلك كانت حقبة الحرب الطائفية التي لامست العراق ضفافها. نشر الخبر مجردا عن أي تأويل مقصود، لكن سرّا كبيرا عُرف حينما كشفت إحدى الصحف الأميركية بالتفصيل خلفية مثيرة للخبر، فكمال مدحت كان في الحقيقة الموسيقار اليهودي "يوسف سامي صالح" من عائلة" قوجمان" الموسوية، وقد هاجر إلى إسرائيل في عام ١٩٥٠ بعد أن أسقطت عنه الجنسية العراقية، جرّاء النزاع السياسي المتصل بنشوء إسرائيل في فلسطين، وهو زوج السيدة "فريدة روبين" وله ولد منها اسمه "مئير".

لم يطق يوسف سامي العيش في تل أبيب، لأنه كان متعلقا بالعراق موطنه، فهرب إلى إيران عن طريق موسكو في عام ١٩٥٣ وانتحل شخصية شيعية، وتسمّى بـ"حيدر سلمان" ثم تزوج في طهران من "طاهرة" ابنة التاجر إسماعيل الطباطبائي، وأنجب منها ولدا سماه" حسين". وبهذه التسمية التي أخفت أصوله اليهودية عاد متنكرا إلى بغداد مع عائلته، ومكث فيها أكثر من عشرين عاما، حتى تمّ تهجيره من العراق في عام ١٩٨٠ عشية الحرب العراقية-الإيرانية باعتباره من التابعية الإيرانية.

بقي حيدر سليمان في طهران لاجئا مدة سنة، فهرب إلى دمشق بجواز سفر مزور باسم "كمال مدحت" وتقمّص شخصية عراقية سنيّة في بلاد الشام، وتزوج من سيدة عراقية ثرية اسمها نادية العمري يعود أصلها إلى مدينة الموصل، وأنجب منها ابنه "عمر". وبهذه الشخصية الثالثة عاد إلى العراق، وبقي فيه نحو عقدين من الزمان إلى أن قتل في عام ٢٠٠٦ في أحداث العنف الطائفي. وخلال تلك الفترة الطويلة قرّبته السلطة الحاكمة في بغداد، فتمتع بالحماية، وغرق في الملذات الشخصية، وأصبح أحد أهم الموسيقيين في العراق، وفي الشرق الأوسط. هذا هو الإطار السردي لرواية "حارس التبغ".

طلبت الصحيفة الأميركية من الراوي أن يتقصّى حقيقة هذا الموسيقار المتنكّر بأقنعة كثيرة. وأن يكتب عنه تقريرا بألف كلمة ينشر باسم محررها" جون بار" لا باسمه. ثم كلفته "وكالة التعاون الصحفي" بوضع كتاب كامل عنه ينشر باسمه. وتكفّلت بتسهيل مهمته، وتغطية تكاليف رحلته إلى بغداد، وطهران، ودمشق، حيث أمضى الموسيقار معظم حياته متنقلا بين هذه العواصم، فأول ما شرع بذلك أن غادر الراوي "عمّان" حيث يقيم، وتوجه إلى "المنطقة الخضراء" في بغداد حيث وفرت له سلطات الاحتلال الأميركي إمكانية البحث في سيرة هذا الرجل الغامض. حصل من " فريدة روبين" على ملف برسائله التي حرص على إرسالها إلى زوجته الأولى في إسرائيل أينما كان. وشرع الراوي في تعقّب حياة الموسيقار وارتحالاته، وتحولاته، ومجمل أحداث رواية" حارس التبغ" تصف كيفية كتابة سيرة هذا الموسيقار، وحمله لأكثر من اسم، ولأكثر من هوية دينية وطائفية.

طرحت قضية الهوية على خلفيتين متداخلتين، الأولى خاصة بالراوي، والثانية خاصة بالشخصية؛ فأول ما يلفت الانتباه درجة التماثل بين الراوي والشخصية. إذ يطابق "علي بدر" بين الراوي والموسيقار. الراوي حامل لرؤية المؤلف وخبراته، ويقوم بدور كاتب مأجور(BLACK WRITER) يعمل لصالح الصحافة الأميركية إبان





احتلال العراق، وقد جرى شرح المقصود بـ"الكاتب المأجور" بأنه "كاتب يذهب إلى المناطق الخطرة لكتابة تقرير صحفي عن موضوعة ساخنة لكن التقرير ينشر باسم أحد الصحفيين الكبار في الصحيفة، أما الصحفي المحلّي فلا يتقاضى سوى ثمن أتعابه"(٤). يقايض الكاتب المأجور بحياته وخبرته المال. هذا وجه أول من المطابقة، أما الثاني فإنه يطابق بين شخصيات ذلك الموسيقار المتعددة وشخصيات ديوان" دكان التبغ" للشاعر البرتغالي "فرناندو بيسوا". هذه المطابقة بركنيها مهمة جدا، كونها تتدخل في توجيه مسار الأحداث إلى نهاية الرواية ومن خلالها يُطرح مفهوم الهوية.

يأتي التعليق الأول بخصوص "الكاتب المأجور" واختلافه عن شخصيات بيسوا" عدنا مرة أخرى إلى لعبة الأسماء المستعارة والهويات الملتبسة، فالشخصية التي تغيّر أسماءها هي شخصية حارس التبغ كما هي في قصيدة بيسوا، أما "البلاك رايتر" فهو الذي يرهن وجوده إلى وجود آخر. إذن هنالك اختلاف نوعي بين البلاك رايتر وحارس التبغ، فحارس التبغ كما هو في قصيدة بيسوا يحتفظ الشخص الواحد بثلاث شخصيات، أو أكثر، بينما البلاك رايتر يعير وجوده إلى اسم آخر، وفي الغالب اسم غربي، ومن هنا من وجهة نظري يبرز ما يطلق عليه بالنصية الاستعمارية، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط والتي تقوم على محو وجود الكائن كليا وتركه خاليا"(٥). ويعود الراوي إلى الحكم على شخصية الكاتب المأجور" هي الشخصية المسحوقة على الدوام، وهي الغائبة الوجود كليا وظاهرة في وجود آخر لا يمتّ لها بصلة"(٦).

يبحث الكاتب المأجور عن دور في العالم التخيلي للنص، ويستأثر بنحو ثلث المتن السردي للرواية، فيزاحم الشخصية التي تؤلف موضوع الرواية، ويظل يبعدها عن الحضور إلى أن يستنفد طاقة الاستعراض لديه قبل أن يبدأ بحثه في سيرتها. تسقط الشخصية بين شركي الرغبة الاستعراضية التي لا تشبع عند الراوي، وشخصيات كتاب بيسوا التي تتوارى خلف أسماء متعددة. فينشغل الراوي بتجاربه الشخصية، ويستمتع بذلك عارضا خبراته ومعارفه، وأسفاره، وتجاربه، وحينما يتحتم عليه البحث في سيرة الموسيقار، يشغل بمدى تناظر الشخصيات الثلاثة التي ظهر فيها مع شخصيات ديوان" دكان التبغ".

عرضت الرواية أدلة على وجود التناظر ثلاثي الأبعاد بين متنها السردي والمتن الشعري لكتاب "دكان التبغ". فمن ناحية أولى ظهرت شخصية اليهودي يوسف سامي، المرتابة، والمستنيرة، وهي تناظر شخصية البرتو كايرو في ديوان بيسوا، ثم يتلاشى حضورها حينما تبرز شخصية الشيعي حيدر سليمان، وهي كثيرة الاحتفاء بالعلامات، وأشكال التعبير، ومتعلقة بالأنظمة الرمزية الموروثة، فتكون مناظرة لشخصية ريكاردو ريس، وأخيرا تنبثق شخصية السنّي كمال مدحت الحسية، المغرقة بمتعها ورغباتها، لتناظر الشخصية الثالثة، وهي الفارو دو كامبوس. شخصيات تتحول في هوياتها، وأدوارها، وبتقدّم الزمن تلتهم الشخصية اللاحقة تلك التي سبقتها، ويأتي القتل ليلتهم الأخيرة.

كُتبتْ الرواية بقصدية معلنة للتعبير عن هذه الفكرة، وجرى تكرار كثير لذلك في تضاعيفها؛ فحينما قبل الراوي عرض إحدى الوكالات الأميركية البحث في حياة الموسيقار العراقي المقتول وإصدار كتاب عنه، عثر في بيته على نسخة انجليزية لديوان" بيسوا" وعليه كثير من الحواشي والتعليقات والشروح، فهاله ما وجد، إذ أدرك فورا" أن في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينها تحولتُ إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المفاتيح الأساسية لحلّ أسرار حياته وألغازه"(٧).

حفّز الديوان المذكور الراوي على تقسيم سيرة الموسيقار إلى ثلاثة أقسام: حارس القطيع، المحروس، وحارس التبغ. ثم بدأ يشرح التماثل" يقدّم بيسوا في ديون دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة، وهم(=وهي)عبارة عن ثلاث حالات تقمّص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا، مقدّما لكل واحدة منها اسما خاصا بها وعمرا محددا، وحياة مختلفة، وأفكارا وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى، وكل مرة يطوّر شكلا للهوية أعمق وأكثر اتساعا، ولكننا نصل فيما بعد إلى التباس حقيقي للهوية، الشخصية الأولى لحارس القطيع

واسمه البرتو كايرو، والثانية للمحروس ريكاردو ريس، والثالثة للتبغجي وهو الفاردو دي كامبوس، فنجد أنفسنا أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكعيبي ثلاثي لوجه واحد"(٨).

هذا عرض نقدي موفق لحالات تقمص بيسوا لشخصياته يقدمه الراوي، وهو يبحث تناسل الشخصيات. فما علاقة ذلك بعازف الكمان العراقي؟ يمضي الراوي كاشفا المماثلة "وهكذا فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، وكل شخصية لها اسم، وعمر، وملامح، وقناعات، ومذهب مختلف عن الشخصيات الأخرى، فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي، الليبرالي والمتنوّر...وحين دخل طهران اتخذ لنفسه شخصية حيدر سلمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة.. وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصيته الثالثة وهي شخصية كمال مدحت، ولد في عائلة من التجار تقطن في الموصل..وهي من كبار العائلات السنية، وقد أرتبط بعلاقة خاصة مع السلطة السياسية في بغداد في الثمانينيات، وأصبح من المقربين من الرئيس صدام حسين"(٩).

لا يكشف هذا التناظر إلا أقل مظاهر التماثل بين بيسوا الشاعر البرتغالي وكمال عازف الكمان العراقي، فقد انزلق السرد إلى منطقة لا علاقة لها بين الاثنين، إذا وافقنا الراوي بأن الشخصيات الثلاث في "دكان التبغ" هي فعلا "ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا" فذلك يقودنا إلى مماثلة بين فرناندو بيسوا وعلي بدر، وليس بين بيسوا وعازف الكمان. ابتكر بيسوا مواقف متعددة لأنداده يعرض من خلالهم رؤى متباينة للعالم الذي" يبنى من جديد في أعماقي، بلا مثل أعلى، وبلا أمل" وعلى غرار ذلك قام المؤلف بإعادة تركيب شخصية الموسيقار بما يطابق رغبته للتعبير عن ثلاث هويات سردية.

والحال هذه، فقد انفصمت الصلة بين بيسوا والموسيقار، وحلّت محلها مماثلة بين مؤلفين يريدان التعبير عن حالات تقمص، هما الشاعر والروائي المختبئ في أهاب الكاتب المأجور. وذلك ربما هو الذي يعطي للتناظر قيمة في هذا السياق، وليس التناظر الزائف الذي تكررت الإشارة إليه كثيرا في تضاعيف الرواية بين بيسوا والموسيقار؛ ذلك أن بيسوا وبدر يقعان ضمن رتبة سردية واحدة، هي رتبة التأليف، فيما شخصياتهما تقع في رتبة سردية أخرى هي رتبة التخييل، ويحظر في الدراسات السردية الخلط بين هاتين الرتبتين.

على أن هذا إنما هو منزلق خاطئ أول، ولكن الخطأ الأكبر هو عدم الانتباه إلى فارق أشد خطورة، فقد جرى تضخيم الوجوه المقترحة للشخصيات في ديوان شعري، لتبرير نزاع الهويات اليهودية، والشيعية، والسنية، وهنا تعرض قضية أخرى لا صلة لها بشخصيات بيسوا، إذ جرى الحديث عن هويات ثابتة إدراج الموسيقار في إطارها. تحدث بيسوا عن نزعات تأملية وتعبيرية كانت تحيل على أنداده أكثر من تقمصاته، فهل الهويات التي أجبر الموسيقار العراقي على الانخراط فيها لها تلك السمات؟.



لابد من الإفصاح بأن القول بوجود هويات راسخة سنية وشيعية أمر يحتاج إلى إثبات غير متوفر، لا خارج النص ولا في داخله، فذلك من نتاج المنازعة على الأدوار السياسية، وليس بسبب الرؤية إلى الذات والعالم، وهو لم يرتق إلى مستوى الهوية المغلقة الصلبة الأركان، فجاء ذكر ذلك بأقرب ما يكون إلى اختزال سريع لمفاهيم رائجة حول التعارض الكامل بين تلك الرؤى التي فيها درجة من الخصوصية غير أنها دون مستوى الهوية، وعلى خلفية هذا الخطأ الثقافي الذي كلما تقدمنا معه ظهرت لنا جسامته، يركب السرد حكما خطيرا، فالهوية اليهودية ليبرالية تأملية وتنويرية، والهوية الشيعية تقويّة متعلقة بالرموز والطقوس، والحنين، والمثالية، والهوية السنية دنيوية، مغرقة في الحسية، ومشغولة بممارسة السلطة.

تثير الرواية، إذن، على مستوى التأويل الثقافي، أسئلة كثيرة. يظهر أولا اليهودي الكائن المفكّر، ولكنه يبقى متعلقا بيهوديته إلى النهاية عبر زوجته" فريدة روبين"

التي أصبحت أستاذة في قسم اللغة العربية في جامعة القدس، وهي التي تعيد تركيب شخصيته من خلال الملف الكبير الذي ترسله إلى الوكالة المموّلة لإصدار سيرته، وفيه رسائله، ويومياته، ووثائقه خلال المراحل الثلاث من حياته، ولها دور كبير في إضاءة كافة جوانب حياته، فملاحظاتها سدت الثغرات الغامضة في حياته. وذلك ما تقوله في رسالتها للوكالة الراعية مشروع الكتاب. وعلى تلك الوثائق التي جاءت من أسرته الإسرائيلية اعتمد الراوي في تأليف كتابه. ويخلفه الشيعي الممتثل للطقوس، والمؤمن بأشكال الموروث الرمزي حول الهوية الشيعية، فاسمه حيدر وابن حسين، وتاريخه مسار من الاستبعاد والتظلّم، والتزام مبدأ التقيّة. ولم تظهر عليه مباهج الحياة خلال هذه الفترة من حياته، وانتهت بترحيله من بلاده، فهو ممتثل لقدر غامض بأنه ضحية. وعلى أنقاض هاتين الشخصيتين يظهر كمال السنى، الدنيوي، والمنقاد لنوازع الحياة ومتعها، وقد خلف ابنا سمّاه" عمر". فعزف عن استحضار أي عنصر من مكوناته السابقة، إذ لا يمكن لشخص قرر تبنّي مبدأ المتعة إلا إذا كان ذلك على أنقاض شخصيات مشرّدة أو مظلومة. وهي الهوية التي تلتهم ما جاورها وسبقها من هويات. هذا هو الغطاء السردي الذي تم خلعه على شخصية الموسيقار.



افترضت الرواية هويات ناجزة ألبستها لشخصية لم يقع أي تغيير في هويتها الحقيقية، فقد ظلت حاملة للرؤية ذاتها، والأيدلوجيا نفسها، والنظرة إلى الحياة عينها. فلماذا تريد أن تبرهن على هويات مفترضة بإسقاطها على شخصية لم تتعرض فعلا لتغيير في هويتها؟. ثمة احتمالان، إما أن يكون قد جرى تزييف في مفهوم الهويات وأسقطت بتعسّف على الشخصية، أو أن تكون طرحت فكرة غير قابلة للإثبات وهي، هوية الضحية بإزاء هوية القاتل. ولطالما قيل بأن الهوية اليهودية ضحية الهوية الإسلامية، والهوية الشيعية ضحية الهوية السنية، وعلى خلفية هذه الأفكار جرى إسقاط الأقنعة على الشخصية لتنتهي بأن تكون حاملة لهوية قاتلة.

كيف إذن تنتهي هذه السلسلة الطويلة من القتلة والضحايا؟ لا سبيل إلا بقتل الهوية الأخيرة، أي إباحة مبدأ القتل. ولهذا جاء حسين ومئير إلى أبيهما في العراق بوضع تحكمه مصالحة بين اليهودي والشيعي في ارتباطهما بأصل أبوي مشترك، فيما عاد عمر بنقمة من يحمل ثأرا. جرى إغفال كون" مئير" ضابطا رفيع الرتبة في المارينز، وإنه جاء ضمن حملة احتلال، وأغفل سياق حضور" حسين"، وجرى التركيز على نقمة" عمر" واختزل موقفه من كل ما جرى لبلاده إلى غضبه من انحلال سلطة السنة في العراق، وطمس موضوع احتلال بلاده. لم تقع إشارة إلى أن العراق هو بلد" مائير" أو "حسين" كونهما ولدي الموسيقار، وبما أن" عمر" عاد ناقما، فظهر وكأنه هو الابن الحقيقي. ولم يمض النص إلى منطقة المفارقة السردية الكبرى لو التقى الأبناء الثلاثة معا وجها لوجه بأبيهم، وماذا سيكون عليه الموقف بين الأخوة الأعداء؟ هل سيكون ولاؤهم لأبيهم أم لوطنهم؟. وهل من المناسب ان يكتفوا باسمائهم المجردة فقط أم أنهم سيتحصنون بهوياتهم كون أحدهم جاء محتلا، والآخر مقاوما، والثالث يكاد يكون بلا موقف؟ وهل سيحلّ بينهم سلام الأخوة أم احترابها؟. وأين كل ذلك من وطنهم ومنافيهم، ومن عقائدهم، ومذاهبهم، وأدوارهم، وهوياتهم؟.

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لنزاع الهويات التي هي أعقد بكثير مما جرى عرضه. وبهذا الغطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدها العراق طوال حقبتي الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات الفاعلة فيه، وهذا الاستبدال له نهاية على غاية من الخطورة، فهو يشيح بوجهه عن الحقائق الكبرى، بما فيها الاحتلال، وبها يستبدل صراعا بين هويات لم يقع تركيزها في بنية النص. وحينما تعوز ذلك الاستبدال البراهين السردية الداعمة، يتم تخطّي المكوّن اليهودي، وبه يستبدل المكون الكردي بطريقة تخرّب فيها فرضية الهويات الثلاثة المذكورة "كان الانقسام الاجتماعي




واضحا، لقد وجد كمال مدحت الجميع وحتى أوساط الفنانين بدأت تعكس هذا الانقسام الثنائي، وكان الجميع يهوون الانقسام ولكنه يمدّه بعون ساكن. كمال الذي كان يعتقد أن لهذه البلاد قصة واحدة ورواية واحدة وبالتالي لها هوية واحدة، فجأة وقف على ثلاث روايات متعارضة ومتناقضة، كل واحدة من الجهات تكتب تاريخها وتروي وجودها بمعزل عن الجهة الأخرى، فجأة وجد للشيعة رواية، وللسنة رواية، وللأكراد رواية، وهذه الروايات لا تتمم بعضها ولكنها تناقض بعضها وتقف بمواجهة بعضها البعض أيضا"(١٠).

اخفيت الهوية اليهودية، وهي الأصلية الملازمة للشخصية، إذ لا مكان لها في السجل الجديد الذي فتحه الاحتلال. ولم يشر للهوية الكردية إلا في تلك الفقرة، ولو كانت الشخصية من أصول كردية لاتسق الأمر، ولكن المناقلة بين الهوية اليهودية والكردية تمت في غياب أي مبدأ سردي ناظم يعطي شرعية فنية لتلك المناقلة. وتثار هذه القضية بأجمعها، أقصد الهويات المتعارضة، لأن الشخصية صممت لتمثيل ذلك كما جرى التأكيد على ذلك أكثر من مرة. وكل هذا إسقاط استباقي لم يبرهن عليه نمو الشخصية في العالم المتخيل للرواية، وليس ثمة مستندات سردية تحيل عليه، إنما جرى وضع الشخصية في إطار جاهز لتبرهن عليه، وذلك آخر ما يسمح به في عملية السرد الذي يحرص على إنتاج "الهوية" إذ تشق الشخصية طريقها في خضم صعاب وتجارب، لا أن تكون مكتملة سلفا ثم ترمى في إطار مرتّب لمعنى للهوية.

متابعة هذا التحليل إلى نهايته سيخرب الإدعاءات السردية الشارحة حول معنى الهوية في كل الرواية، ولكننا نقف على ظاهرتين، الأولى حول الهوية الأخيرة، الهوية السنية، التي التهمت الهويتين الأخريين اليهودية والشيعية، حيث قتل الموسيقار وهو عليها، فهل هي هوية قاتلة؟ والثانية، وهي الأشد ظهورا، وتخرب كافة الافتراضات، وهي أن شخصية الموسيقار بكل هوياته التي ذكرت، كانت ثابتة في رؤيتها لنفسها وعالمها وعلاقاتها الحقيقية، ولم تعرف أي تحول ذي أهمية ينعطف بها إلى مستوى الهوية المتميزة التي تختلف عن هوياتها الأخرى، ولهذا تتبدد أساطير الهويات في النص، وتحل محلها قضية الأقنعة التي ارتداها الموسيقار ليجنب نفسه الأذى، وليبق في موطنه. والقناع غير الهوية.

تريد الرواية أن تجد لها صلة بموضوع الهويات السردية، فتخلص إلى التوضيح النقدي الآتي حول شخصيات الموسيقار "هكذا بيّنتْ حياته بشكل لا لبس فيه زيف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهرية، ذلك لأن حياته تبين إمكانية التحول من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللعبات السردية، فتتحول الهوية إلى قصة يمكن الحياة فيها وتقمصها، وهنا يطلق هذا الفنان ضحكة ساخرة من صراع الهويات القاتلة عبر لعبة من الأسماء المستعارة والشخصيات الملتبسة والأقنعة، وفي غمرة الحرب الطائفية في بغداد قبل مقتله، زاره أبناءه الثلاثة، فكشفوا عن هذا الإسقاط الهوياتي بصورة واضحة، فمئير يهودي من أصل عراقي هاجر من إسرائيل إلى أمريكا، والتحق بالمارينز وجاء ضابطا في الجيش الأمريكي إلى بغداد، وهو ثمرة شخصيته الأولى، وحسين بعد تهجيره إلى طهران ارتبط بهوية شيعية، وانتظم في الحركة السياسية الشيعية وهو ثمرة شخصية الأب الثانية، وعمر كان سنيا يحاول أن يدعم هويته من تراجيديا إزاحة السنة عن الحكم في العراق بعد العام ٢٠٠٣ وهو نتاج شخصيته الثالثة، وكل واحد منهم كان يدافع عن قصة مصنوعة ومفبركة ومزودة بالكثير من العناصر السردية والوهمية، والتي يعيش كل واحد منهم فيها بوصفها حقيقة"(١١).

ثم يستيقظ المؤلف القابع وراء الراوي، فيجمل أطراف القضية بكاملها" تبين حياة كمال مدحت أن الهوية ترتبط على الدوام بواقعة سردية، فهي حكاية تلفق أو تفبرك أو تسرد في لحظة هي مطلقة الاعتباطية، في لحظة تاريخية مموضعة يتحول الآخرون فيها إلى آخرين، وأغراب، وأجناب، ومنبوذين أيضا. وهكذا تبين حكاية هذا الفنان أن الهوية هي حركة من حركات التموضع وسياسته، فما إن تجد لها موضعا في حركة تاريخية معينة، حتى تغيره في لحظة تاريخية أخرى، فكل هذه المجاميع التخييلية تبدأ بسرد مفبرك ومخترع لتنفي الاختلاط وتداخل الهويات، كما أنها تكشف عن هذه الأطر المتوهمة والمصنوعة





والمفبركة في لحظة تاريخية معينة، فهي مفتريات روائية fiction، وهي سرد Narration فكل جماعة وهي تفقد جذورها في الزمان فإنها تعمد إلى استعادة أفقها المفقود، ولا يمكن لها استعادته إلا من خلال السرد والخيال"(١٢). ويضيف شارحا "عاش يوسف في غمرة صراع الهويات في الشرق الأوسط، وشعر أن حاضره يهيمن عليه شبح الحرب أو الاقتتال الأهلي، شعر أن الهويات منذرة بنهاية كل شيء. شعر بالاختناق وقتها أو بالموت، كانت البلاد سفينة تغرق شيئا فشيئا، ومخاوفه تزداد أضعافا مضاعفة، كان العالم المحيط يتقهقر وينهار، الهزائم المتتالية في بلد ممزق تفترسه الإيديولوجيات الكاسحة، فوضى مريعة، غياب كلي للعقل وللقيم، ووجوده الشخصي مهدد كل لحظة. بدلا من أن يشعر يوسف أنه المركز الثابت للأشياء، أخذ يشعر بالخوف، وشعر بأن هنالك قوة هائلة قذفته إلى العتمة، أخذ يشعر أن الزمن يمضي، وهنالك نوع من التقهقر والتراجع إلى وراء، شعور بالانحدار والسقوط. أصبحت الأعياد كئيبة، والأفراح أخذت تتلاشى، وهنالك شعور بالخوف الخفي، لم يعد المجتمع الذي يعيش فيه يتمتع بحضور شامل وجميل بل أصبح متاهة معقدة ومخيفة. كل شيء ضيق قليل الاتساع، يجتاز سوراٍ فيرتطم رأسه بسور آخر، عالم جديد ولكنه مخيف يشم منه رائحة الدم. تسارع ولكنه نحو الهاوية"(١٣).

٣. الحفيدة الأميركية: المنفى والهوية المرتبكة.

وتقدم رواية "الحفيدة الأميركية"لـ" إنعام كجه جي" تمثيلا سرديا شائقا لموضوع الهوية المرتبكة، وأحوال الأقليات العرقية والدينية التي يهتزّ انتماؤها حينما تعمّ الفوضى وسط الجماعات الكبرى الحاضنة لها، وكل ذلك على خلفية وضع العراق الذي زعزعته أحداث الاستبداد ثم الاحتلال، فتنهار أساطير الانتماء القديمة، وتُستحدث أساطير بديلة، وتتغير الأسماء، ويقع التلاعب بالمصائر، وتُقترح هويات ضيقة جدا، أو هويات كونية واسعة جدا. لا مكان لامرئ سوّي في هوية مغلقة، ولا في هوية متوهمة، ولا يمكن أن يكون بلا هوية. يحتاج المرء إلى هوية مفتوحة هي مزيج من هويات موروثة ومستحدثة، هوية قابلة للتحول بتحوّل الأحداث والأزمان تطوّر نفسها بنفسها.

هذه هي الخلفية الثقافية العامة التي ترتكز عليها رواية "الحفيدة الأميركية". وتنفتح على المتغيرات التي شهدها العراق في تاريخه المعاصر. وبانتقاء شخصيات متّصلة بذلك التاريخ وتحوّلاته تطرح الرواية جملة من الرؤى والمواقف. لم يعد العراق أرض انسجام اجتماعي، وتماسك أخلاقي، إنما تناهبته الأيدلوجيات، والمصالح، والرهانات الكبرى. صار العراق بحاجة إلى إعادة تعريف نفسه. ذلك ما تقترحه الرواية بطريقة واضحة، وقاسية؛ فخلف نسيج الأحداث تقبع مواقف الشخصيات لتعبر عن رؤى جديدة مغايرة لرؤى الأجيال القديمة.

زينة فتاة عراقية، أشورية، مسيحية، في حوالي الثلاثين من عمرها، أزيح جدها العقيد الركن المتقاعد يوسف الساعور عن منصبه في الجيش العراقي بُعيد ثورة عام ١٩٥٨ وهو ينتسب إلى عائلة عريقة من الموصل. كان مسكونا الجدّ بالغيرة على وطنه. أما جدّتها رحمة فتّوحي فكردية من "بيخال" أقصى شمال العراق. ارتبط الجدّان بوطنهما، وماتا فيه. جاءت زينة إلى الحياة ثمرة زواج أمها بتول الكلدانية "التي خالفت ملّتها وتزوجت آشوريا" وأبيها صباح شمعون بهنام، المذيع وعاشق للغة العربية، الذي تعرّض للتنكيل لأنه أفصح سرّا لصديق له عن مللـه من طول نشرة الأخبار في التلفزيون، فكان جزاؤه أن قُرض لسانه من الجانبين بكلابتين، وحطّمت أسنانه، وأطفئت أعقاب السجائر على جسده. لا ينبغي إبداء أي تذمّر في حقبة الاستبداد.

هرب الأب من بغداد، مع زوجته الجامعية وطفليه زينة ويزن إلى شمال العراق، فتزوّدوا بجوازات سفر مزوّرة، ثم وصلوا الأردن، وانتظموا في طوابير الباحثين عن اللجوء الإنساني، وتمكّنوا من الوصول إلى أميركا، وبصعوبة بالغة عثروا على شقة خشبية عتيقة في حي سكنّي بائس قرب ديترويت، وانتظروا أعواما للحصول على الجنسية، وترديد قسم الولاء لأميركا، وبذلك أصبحوا مواطنين أميركيين بالوثائق. ولكن بوصول الأسرة إلى أرض الأحلام، راح يتفكك تماسكها الموروث: نُسي الجدّان في بغداد، وانفصل الزوجان، واجتاحت الأمراض جسد الزوجة التي أدمنت التدخين الرخيص. الابن يزن أدمن





المخدرات، ثم أضاعت زينة أي ملمح للأمل، فانخرطت مع جماعات من الشباب المحبط تدور على الملاهي والمطاعم بلا هدف، وعثرت على عشيق أمريكي سكير، كان يناديها" زانيا" .

لم تصبح أميركا ملاذا تعيد به الأسرة جمع شملها، كما توقعت، إنما عملت على تمزيق النسيج العائلي الموروث. فقد أطلقت في أعماق أفرادها نوازع العبث والأنانية. كانت الأسرة مهددة بحياتها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما أن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزّز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها. كانت مهددة بحياتها وصارت مهددة بقيمها وعلاقاتها. إنها حكاية انتساب إلى أقلية عريقة في بلد متنوّع الأعراق، ونزوح رمزي إلى مكان آمن بسبب القهر الوطني، وضياع في هوية كونية. لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء لأميركا عند الشخصيات. كانت ملاذا فحسب، ومانحة لوثائق حماية.

حجبت فوضى الحياة عن زينة التفكير ببلدها الأصلي، وما عاد يعني شيئا بالنسبة لها. لم يعد العراق سوى ذكرى متراجعة إلى الوراء. وبوقوع أحداث ٢٠٠١/٩/١١ اصطنعت زينة لنفسها سببا، وتعمدت ابتكار هوية في لمح البصر. فكرت في كيفية ردّ الجميل لأميركا التي منحتها الجنسية. وببداية الحملة العسكرية استجابت لعروض الترجمة التي تقدمت بها وزارة الدفاع، والتحقت مترجمة بالجيش الأميركي. عادت زينة إلى العراق بهذه الصفة لتقوم بعمل جليل: تخليص بلاد الرافدين من طاغية. شرعت تستعدّ في ظل حملة تقول بتحرير البلاد من الاستبداد، واختلقت هدفا يوافق ذلك "إنني ذاهبة في مهمة وطنية. جندية أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المر"(١٤). عزّز الهدف بمبلغ١٨٦٠٠٠ دولار، هو أجرها السنوي، وكان كما تقول، هو" ثمن لغتي النادرة، بل ثمن دمي". دمجت زينة بطريقة براغماتية بارعة بين شعور وطني زائف استثير فجأة، وأجر مالي مجز، وتغيير في مسار حياة عابثة.

لم يكن هذا الغطاء السميك من البلادة الأخلاقية قادرا على طمس المشاعر المتوارية في منطقة نائية من أعماقها، فلم تتخلّص بصورة قطعية من ذاكرة كانت تجرّها أحيانا إلى الوراء، وتُحدث في اضطرابا، فمع بدء الغزو نشأت لديها مشاعر متضاربة "رغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألما من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجّل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني تأثرت بالأم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدي بمقصّ أظافري، أو أصفع خدّي الأيسر بكفي اليمنى"(١٥). دخل مؤثر جديد، فاهتزّ التوازن القديم، دفعت الحرب زينة إلى موقف غير محسوب. وقع صراع بين المشاعر والمصالح، وبين الماضي والحاضر. هذا مقوّم من مقوّمات الهوية المركبة. حينما أعلنت الحرب اكتشفت زينة أنها يمكن أن تكون مفيدة ومستفيدة، فهي تجيد الانجليزية والعربية. تريد أن تخدم وطنها الجديد بغزو الوطن القديم. ولم يغب عامل المال. رحلتها للمشاركة في احتلال مسقط رأسها رسمت لها معنى الهوية وفقدانها. كانت سعيدة في ملاذها الجديد لأنها لا تعرف معنى الانتماء، فاللامبالاة تغذّي صاحبها بالفرح لأنه ليس مشدودا إلى هدف، وغير مثقل بمعنى، وخارج مدار الذكريات. يعوم كفقاعة في وسط غامض، وبإعادة تعريف هويتها كأميركية-عراقية بدأ الشقاء. جاء تعريف الهوية على خلفية قضية الغزو والاحتلال. وإذا كان جيل الأجداد قبل ظلما وسكت عليه، وجيل الآباء هرب منه، فجيل الأحفاد عاد لينتقم.

عادت زينة غازية تحمل المشروع الأميركي لإعادة تعريف العراق، وتحريره من طاغية. لم يكن ذلك واضحا عندها، فهي لا تعرف عن جدّها وجدّتها ألا نبذا من ذكريات الصبا. لكنها تعرف عن أمها وأبيها الكثير. بيد أنها لم تكن تعرف نفسها كما ينبغي. وطوال حياتها الأميركية كانت تبتذل أية معرفة، وتسخر منها. وبوصولها العراق بدأت تعيد بناء تجربتها الشخصية. حرص الأب على تعليم الأبناء اللغة الآشورية حفاظا على خصوصية الهوية التاريخية،




فيما ظلّت الأم تتحدث بالعامية العراقية، أما الانجليزية فكانت لغة الحياة اليومية خارج البيت بالنسبة لزينة. يريد الأب الحفاظ على اللغة القومية، والأم على اللغة الوطنية، والبنت على اللغة الكونية. لكن الأميركيين في وزارة الدفاع كانوا ينتقون من يعرف العربية لتأسيس التواصل بينهم وبين العراقيين، في المعتقلات، وفي أثناء الاستجوابات، والتحقيقات، وخلال العمليات العسكرية. ولم ترد أية إشارة إلى أن زينة قامت بالترجمة لغرض يتصل بغير ذلك. إنه تضارب عميق يأخذ دلالته من السجال الناشب بين الهويات المتنازعة.

تمثل زينة أيقونة الحيرة في الحالة العراقية الواقعة بين الاستبداد والاحتلال. لقد تركت جدتها وجدّها في بغداد، ورافقت والديها إلى أميركا. أصرّ الجدّان يوسف ورحمة على أن يبقيا عراقيين، وفصلا بصورة قاطعة بين الاستبداد والوطن. أما الأبوان صباح وبتول فتركا البلاد هاربين من أخطار حقيقية، وأصبحا أميركيين، لكنهما سقطا في منطقة الحنين إلى مسقط الرأس. خربّ المنفى علاقاتهما الزوجية، فترك الأب البيت، وعانت الأم صعاب الحياة. أما الأحفاد زينة ويزن، فعاشا عالما لا صلة بالذاكرة. أدمن يزن المخدرات وهو في مقتبل عمره، وأصبح اسمه" جازين" وانخرطت زينة، وقد أصبحت "زانيا" في عبث الشباب وعدم الانتماء. لم تحتف بالتاريخ. كان العراق بالنسبة لها "حاوية لعظام الأجداد"(١٦).

أبت الجدّة مغادرة بلادها، فمكثت وحيدة في بيتها الكبير في بغداد، تستعيد صورة زوجها العقيد، وتتمسّح بأزيائه العسكرية بعد وفاته، وتصلّي أن يحمي القديسون بلادها. تقوم على خدمتها عجوز شيعية تدعى طاووس، عاصرت نصف قرن من حياة الأسرة المسيحية. وقبل قرابة ثلاثين عاما، حينما تعرّضت بتول لحالة حمّى، قامت طاووس بإرضاع زينة. أنجبت طاووس ستة أبناء، أصبحوا جميعا أخوة لزينة بالرضاعة. أكبرهم "مهيمن" عاشق للموسيقى، الذي سيق إلى الحرب مع إيران، وأخذ أسيرا، وخلال الأسر غذّي بالأيدلوجية الدينية المتشدّدة، وتشبّع بها، وحينما أطلق سراحه وعاد، فأول ما مقام به إحراق صندوق الأشرطة الموسيقية التي احتفظت به له أمه" ذهب شيوعيا بالوراثة، وعاد فقيها يجادل في أمور الجنة والجحيم"(١٧). وباحتلال العراق التحق بجيش المهدي. الأخت زينة مترجمة لدى الجيش الأمريكي المحتل، وأخوها مهيمن في جيش المهدي المقاوم. ثمة انتساب وثمة عداء. اتصال وانفصال.

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا يتصل بالتسمية، تصبح "زينة" هناك " زانيا" ويتحول "يزن" إلى" جازين". حجزت الفتاة في تسمية أميركية، فيما كانت أيام طفولتها في بغداد ترتع وسط تسميات محببة كثيرة: زينة، زين، وزوينة، وزيونة، وزيّون، وزُنزُن. وعلى خلفية هذه التحولات الصرفية في الاسم وقع تحول جذري في الهوية، تنشطر الأسرة إلى جيل الأجداد المتمسّك بالهوية العراقية، وجيل الآباء الذي هرب منها لكنه يحنّ إليها بالشعر والغناء والذكريات، وجيل الأبناء الذي قطع الصلة عن كل ذلك، فانخرط في العبث، ولم يجد أمامه سوى الإحباط، وقد رمي على هامش الحياة الأميركية.

جاءت الحرب فخلطت الأجيال بعضها ببعض، وأعادت تعريف هويتها. فانبثق جدل حول الوطن والمنفى، وحول الاستقرار والهجرة. ترى زينة بأن "الهجرة هي استقرار هذا العصر، والانتماء لا يكون بملازمة مسقط الرأس". أما مهيمن، الأخ بالرضاعة، فيرى أن "الهجرة مثل الأسر؛ كلاهما يتركك معلقا بين زمنين، فلا البقاء يريحك ولا العودة تواتيك(١٤). كل يدافع عن تجربة يعرفها، فتتوارى عنه تجارب الآخرين. لم يتأسس أي نوع من الاتصال العميق بين الشخصيات لعزوفها الكامل عن التعرّف إلى تجارب سواها. نبذت زينة-زانيا في بغداد من طرف جدّتها، ولم يتقبّل مهيمن وجودها في عالمه، فأمضت أيامها مجندة في المنطقة الخضراء. حاولت كسر الحلقة المغلقة لكنها فشلت، كانت تتصرف بطريقة مستعارة من هويتها الجديدة. ولكن هذا التمايز الواضح بين زينة ومهيمن في الرؤى والمواقف لن يحول دون شعور غامض بالرغبة والخوف يغزو زينة، ويشدها إلى مرغوبها وأخيها.

تميزت زينة بسلوك شرس وروح قيادية، لا تعير بالا للأنوثة والنعومة، وبانخراطها في الجيش الأميركي، وارتداء الملابس العسكرية، تلاشى ما تبقى من أنوثة فيها،





فتحولت إلى كائن عدواني ومباشر لا يعرف المجاملة. وما أن التقت أخاها بالرضاعة حتى تكسرت دفعة واحدة كل تلك العناصر، إذ انبثق في عالمها "الرجل المستحيل" الذي هو "أول رجل في حياتي يشعرني بالخجل. كل الآخرين كنت ندا لهم. ينكتون فأنكّت ويشتمون فاشتم ويبتذلون فأبتذل. وهو الوحيد الذي يمتلك الهيبة. هذا العصبي النحيل الملتحي، الذي ينضوي تحت لواء حركة طائفية متخلّفة، قلب أحوالي ومارس عليّ سطوة المعشوق. تكفي نظرة منه لكي ابتلع صوتي وقاموسي المتفلّت"(١٩).

عرضت زينة على مهيمن أن تقيم معه علاقة جنسية تتخطى تخوم الرضاعة التي جمعتهما قبل ثلاثين سنة صدفة، فلجأت إلى إغوائه وهما وحيدان في "عمّان". بل إنها تجرّأت وعرضت عليه الزواج "أتمنى لو يتزوجني رجل هنا، وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قدميه". فقابلها بعزوف بارد، مراعيا الحرمات، فعاشت خيالات الأنثى التي تتعرض لكبح في رغباتها" كأن خيالاتي المستحيلة هي كل ما أقدر عليه. لكن هذا يكفي منه. قشة الحياة هي كل ما يلزم الجندية المهددة بنذر الموت"(٢٠)". كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين، فمن الصعب أن تكون الأميركية المسيحية المجندة في جيش الاحتلال قد سقطت أسيرة في حب رجل شيعي متطرف في جيش المهدي، فهي غير قادرة على المنح الحقيقي، وهو يرفض بإصرار بذلا أخويا يعدّه سفاحا، فقد ناصب أميركا بأجمعها العداء، إنما هو خوف القوي من الضعيف. وفيما كانت القوات الأميركية تنكّل بجيش المهدي في الأحياء المعدمة شرق بغداد، كانت إحدى مجنداته تتودّد، في عمّان، لأحد أفراده. يتصاغر الجلاد أمام الضحية، فتنهار رمزية الاحتلال بكاملها.

وقعت زينة أسيرة تخيلات بأن أخاها سوف يقتلها كون العداوة بينهما أشد من رابطة الأخوة، فجاء توددها له، ومحاولتها ابتذال جسدها له، احتماء به، إنه نوع من الخداع النفسي "أفكّر أن قاتلي قد يكون مهيمن أو أحد رفاقه. فكرة جامحة تضعني على شفير الهاويات الكبرى. سيتقدّم نحوي مجاهد ملثّم من أولئك الذين أرى صورهم على المواقع الأصولية، وحالما يحاذيني يغرز سكينا في خاصرتي. وسأتشبّث به، وأنا أتهاوى على الأرض واكشف لثامه. ثم ابتسم مستريحة للموت الذي زارني على يده. وسيرفع هو خوذتي ويطلق صرخة خرساء حين يرى وجهي. سيدرك أنه أسال بسكّينه دم أخته. حلم أراه وأنا مفتوحة العينيين فينشف ريقي وتتيبّس كفّاي"(٢١).

ليس هذا حبا إنما هو خوف مبهم. يُمسي القاتل خائفا من القتيل. وتتناثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى للودّ، وصلة الرحم، ولم تفكّر بالمصالحة، فتستقطبها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدلوجيات رهابية. ولو أتيحت لها الفرصة لنكّلتْ بعضها ببعض. مساراتها متوازية، ولم تلتق في أية نقطة جامعة لتعيد ترتيب علاقاتها، ولم تتفق على شيء. ينتهي النص كما بدأ موزعا بين محتلٍ ومقاوِم. حتى الأحاسيس الإنسانية الدفينة كُبتتْ في الأعماق، وطُمرت، وفسدت، ولم تحفر مجرى للتواصل والألفة.

تعود زينة إلى بلادها ضمن حملة غزو، ويكون أخوها مقاوما. تحاول هي إخفاء علاقتها بالاحتلال فيما يصرّح هو بمقاومته. تستدرجه للاستمتاع الجنسي، لكنه يحترم القواعد الرمزية للأخوة. تعرض نفسها بشهوة عليه، فتقابَل بصدوده. يمتثل مهيمن لقيم دينية وانتسابية ثابتة، فقد تعلّق بإيمان ديني، وقاوم غزوا أجنبيا لبلاده، فيما حاولت زينة بعودة معاكسة أن تسهم في احتلال بلدها الأصلي، وتخطّى مفهوم الأخوة امتثالا لرغبة جسدية صارت تجتاحها شغفا بأخيها وخوفا منه. لا تبحث زينة عن تفسيرات لأفعالها، فيما ظل مهيمن أمينا لشروط وجوده الوطني والشخصي. وترتب على ذلك أن بقيت زينة إلى النهاية تخادع، وتخفي صلتها بالاحتلال، فيما كان يجهر الآخرون بمواقفهم. الحلقة الواصلة بين الطرفين كانت رحمة وطاووس.

التقت الجدّة رحمة بطاووس على خلفية إنسانية تجاوزت حبسة الانتماءات الدينية والعرقية والطائفية، أما الأحفاد فتقاتلوا بأوهام الهوية الجديدة. حل السلام بين الأجداد، وحكمت الحرب عالم الأحفاد. لم تلمس أية حساسية على الإطلاق في علاقة المسيحية الآشورية رحمة بالمسلمة الشيعية العربية طاووس، فقد تآلفتا مدة نصف قرن، وأثمر ذلك عن أخوّة. جيل الأحفاد هو الذي افتعل الصراع على الهوية. حينما انتهى عقد زينة كمترجمة في الجيش،

وعادت إلى أميركا "انشطرت نصفين، ما قبل بغداد وما بعد بغداد". إنها ليست قادرة على استرجاع حياتها السابقة ولا التآلف مع حياتها الحالية. وبوصولها ديترويت، اغتسلت، فلم يتساقط عنها "غبار الشجن" الذي جاءت به من العراق" ظل عالقا بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيتي"(٢٢).

وتتدخل الأحلام في صوغ الدلالة الأخيرة للراوية، وهي ترصد كثيرا من الأحداث قبل وقوعها. نُقلت زينة من أميركا إلى قاعدة عسكرية في ألمانيا، ثم بطائرة شحن عسكرية إلى بغداد للالتحاق بالجيش مترجمة. خلال الرحلة الطويلة شعرت بالقرف، لكن بدخولها الأجواء العراقية تغير مزاجها "خيّل لي أنني أشمّ عبق زهر القداح على أشجار النارنج في الحدائق، والرائحة الشهية للدخان المتصاعد من السمك المسقوف. حالة لم تدم أكثر من دقيقة، أطفئت بعدها الأنوار الكاشفة لأننا بدأنا نحلّق في سماء بغداد"(٢٣). هبطت الطائرة في مطار بغداد، فاكتشف الجميع أنهم دفعوا إلى تهلكة مؤكدة. كانت الفوضى تعمّ المكان، وثمة عاصفة رملية حمراء غير مسبوقة، فهي الحرب بعينها.

تعذر على زينة فتح عينيها لترى بلادا غادرتها منذ خمسة عشر عاما، وجاءت الآن لتخدم في جيش احتلّها، تعثرت، وشعرت بالضياع، فكأنها عمياء. زحفت بصعوبة إلى قاعة مهمشة الزجاج، وهنالك" لمحت في كل زوايا الصالة الكبيرة جنودا أميركيين يحتضنون خوذاتهم ويغطون في نوم مستغرقين في أحلام لا علم لي بها. ولم يكن منظرهم منظر من ينام نومة متقطعة تقلقها الهواجس والكوابيس، بدوا لي، أنا التي يكاد ظهرها ينقصف من الألم، أنهم يرقدون في أحضان حبيباتهم بعد مضاجعات عنيفة امتصت قواهم، يغفون غير مبالين بالزلزال الذي هزّ المدينة، ولا بما ينتظرهم فيها عندما سيفتحون أعينهم في الغد. والغد كلمة غامضة في قواميس الحروب"(٢٤).

بان التذمر على خلفية إجهاد كبير، وجو رملي عاصف، وحيرة. كل من يتهيأ لخوض تجربة جديدة مثل هذه لابد أن يظل في حالة من الترقب. ولكن ماذا فعلت زينة التي كانت عراقية من قبل، وأصبحت الآن أميركية غازية؟.

دفعت حقيبتها إلى الجدار، واستلقت، ثم نامت حتى الصباح، فحلمت بحلم عجيب، وهي بعدُ لم تر من بغداد إلا المطار المخرّب "رأيتني أطرق باب جدّي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بنفسجي اللون. لم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار. وقد فتح جدّي الباب ولم أخف منه رغم علمي، وأنا في الحلم، بأنه قد مات. وسألته:

- متى جئت من السفر؟

ردّ:

- قمت من يومين. أردت أن أحضر عرسك يا سناء.

لم أصحح له اسمي، ولم أقل له إنني زينة، أو زوينة كما اعتاد أن يناديني، لكن جدّتي رحمة أطلّت من وراء كتفه وقالت:

- هذي زُنزُن، ألم تعرفها؟ المـگرودة تزوجت وأنت غائب وهاهي تعود إلينا بعد أن ترمّلت... يا عيني عليها.

اجتزت باب الحديقة وتقدّمت من جدّي لكي أقع على يده وأقبلها. لكنه سحبها فانسحب جسده بالكامل من المشهد. وفي اللحظة نفسها تحول فستان عرسي إلى الأسود وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسى في الحلم"(٢٥).

يكتنز هذا الحلم سائر الإشارات الدلالية المتناثرة في الرواية حول علاقة زينة بجدّيها وبالعراق القابع في خلفية الذاكرة متواريا. ولا يحضر شيء له صلة بأميركا ملاذها الجديد. ظهرت زينة الحالمة بفستان بنفسجي، ولم يكن هذا لونها المفضل. فقابلها جدها، وكانت تعرف أنه توفي، تسأل هي عن العودة، ويتحدث هو عن القيامة. يناديها بسناء فيما كانت هي زينة، يتحدث هو عن الزواج وتتحدث الجدّة عن الترمّل. وبإزاء هذه التعارضات تتقدم لتقبيل يده كأنها تعتذر عن كونها جاءت غازية، فيأبى، ويتلاشى وجوده. يتحول ثوب الزفاف البنفسجي إلى رداء الحزن الأسود، وتتبادل الحفيدة والجدة نظرات الأسى. يرصد الحلم سائر الأحداث التي تخص علاقة زينة بموطنها القديم، فقد قطعت عن جذر عميق، وظهرت كأرملة، وانسحب الجدّ من عالمها حينما شرعت بتقديم الاعتذار، وتحول فستان الزواج إلى رداء للحزن.





٤. المحبوبات: المنفى، والهوية النسوية.

ولم تنقطع رواية "المحبوبات" لـ"عالية ممدوح" عن قضية المنفى والهوية، فهي تعوم على مجموع متلازم من أخبار النساء المنفيات وأوضاعهن، وقد أجبرن على ترك أوطانهن الأصلية، ولُذنَ بسواها، فتقاطعت مصائرهن مع مصير" سهيلة أحمد" ممثلة المسرح العراقية التي تعيش وحيدة في باريس بعد أن نزحت عن بلادها، وهاجر ولدها "نادر" إلى كندا، فتُركت وحيدة، عزلاء، وسقطت في غيبوبة فاقدة الوعي في غرفة العناية المركزة (=المكثفة) في أحد المستشفيات الباريسية. أصبحت الصالة المجاورة لغرفتها ملاذا لإعادة تشكيل العلاقات الحميمة بين نساء قدمن من بلاد وثقافات مختلفة، وهن "المحبوبات" اللواتي تسري بينهن عواطف الأنوثة الأبدية. حالة سهيلة بين الموت والحياة كانت مناسبة لبعث الاهتمام بالماضي والحاضر، وبوضع الذات الأنثوية تحت الضوء.

بوصول الابن من "مونتريال" لمتابعة الحالة الحرجة لأمه، تتفتح الذكريات المتداخلة، فإذا بالأم العراقية التي اصطحبت ابنها إلى المنفى ضحية زوج عسكري مشبع بالروح الإسبارطية وقد ظل يكبح موهبتها الفنية طوال حياتهما في بغداد، فلم تتمكن من تقبل النزوع العسكري المفرط في عنفه، فأجبرت على حياة لم تتكيف معها، فتركت بلادها حينما وجدت تعارضا بين أحلامها وواقعها. فمن بلد راح ينغلق على نفسه بسبب الاستبداد والحروب، هربت "سهيلة" معتقدة بأنه ينبغي عليها مواصلة حياتها في ظروف أفضل، وقد تشبّعت بفكرة أن الرقص شاف لكل الأمراض "كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم، من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر. تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى وعن بلدها". ولطالما رددت بأن الرقص هو لغتها، وهو "الذي يجعل من الفن نقطة مشتركة بين الجميع، جميع البشر" وهو الذي "يزيد مناعتها تجاه القهر الذي كانت تعانيه، ويقوي الاختيار ما بين الحياة والفناء، ولذلك أدمنت عليه"(٢٦).

أدى سقوط "سهيلة" فاقدة للوعي، ومكوثها في غرفة العناية الفائقة إلى حشد الشخصيات النسوية حولها، فتلقت دعما منقطع النظير من "المحبوبات" اللواتي كانت تسميهن" فصوص الألماس" وهن اللواتي قدمن لها رعاية عاطفية متكاملة على الرغم من عدم إدراكها لكل ذلك، كما غمرن ابنها "نادر" القادم من كندا لعيادة أمه بكل ضروب الرعاية. وخلال ذلك لا يظهر اهتمام إلا بالحب، والتواصل، وبالطعام، والفن، واستعادة الذكريات، فعالم النساء يقترح جملة من العناصر التكوينية المختلفة عن عالم الرجال المملوء بالوعود والرهانات الكبرى.

أهدت عالية ممدوح روايتها إلى المفكرة النسوية "هيلين سيكسو". وهذا الإهداء سيرسم أفق تلقٍّ خاص لأحداثها، فهي بكامل أطروحتها السردية تندرجٍ ضمن رهانات الفكري النسوي الباحث عن كتابة تحتفي بهوية الأنثى التي تقوم على الترابط، ونبذ التفرّد، وتثلم كل أنانية ممكنة كرستها الثقافة الذكورية. تتمركز الأحداث في الأدب الذكوري حول انجاز فردي يقوم به رجل، وبوجوده تكتسب تلك الأحداث قيمتها، ومن عالمه الفكري تشتق المعاني أهميتها، فهو المركز الذي يصدر عنه إشعاع يضيء الشخصيات الأخرى التي تتراءى مثل أشباح في مجال الشخصية الرئيس، وحينما يجري الحديث عن أدب أنثوي فلابد من نقض تلك المبادئ، واقتراح أخرى بديلة تقوم الانسجام، والتواصل، والشراكة، وتدفق المشاعر، وليس الفردية، والأنانية، والصلابة، والسيطرة.

المحبوبات نسوة متضامنات كدن يستغنين عن الرجال، بعد أن مررن بتجارب مؤلمة، وحصدن إخفاقات نفسية وجسدية، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجياشة، والأحزان المتبادلة، والرسائل التذكّرية، واليوميات، وإيماءات الحزن، والطبخ، واحتساء النبيذ، والموسيقى، ويكافحن بعيدا عن هيمنة الأزواج، والآباء، والإخوان، ويمكثن وحيدات، يتبادلن مواقعهن، ومواطنهن، وعواطفهن، وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبحا عاما، وتهميشا مقصودا، فيلجأن إلى تواصل داخلي متين فيما بينهن، يستعضن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر معهم إلى الاستئثار بكل شيء. يتطلع الأدب الأنثوي إلى إبطال مفعول علاقات التبعية، واقتراح علاقات الشراكة.





افترضت "سيكسو" إمكانية لظهور "كتابة أنثوية" على قاعدة الاختلاف في وظيفة اللغة بين المرأة والرجل؛ فبما أن اللغة عرضت تمثيلا سلبيا للمرأة عبر التاريخ، فلابد أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها. فلا خيار للمرأة إلا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطّى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية الذكورية. وفي كل ما يتصل بالكتابة النسوية ينبغي مراعاة موقع الأنثى ضمن النسق الاجتماعي، إذ يمكن بالكتابة التي تحتفي بالأنوثة أن يقع تعديل جوهري في موقع المرأة. وقد عبرت دعوة "سيكسو" عن نفسها بكتابة تعتمد على "تراكيب مائعة توحي بالشهوانية وصورا وتوريات جديدة ونماذج جديدة للغياب بقصد تحرير جسد المرأة من الأساليب السائدة للتصوير"(٢٧). وكانت في سائر أطروحتها النسوية تربط بين "طريقة الكتابة النسائية وآليات جسد المرأة"(٢٨).

طرح مفهوم الهوية الأنثوية من خلال علاقة "سهيلة" المنفية في باريس، بشخصية "تيسا هايدن" الكاتبة النسوية، والأستاذة في الجامعية، وقد ظهرت أفكار"سيكسو" تحت قناع شخصية "تيسا" التي أصبحت مثار اهتمام سهيلة ومحط شغفها، فكانت تتابع ما تقترحه حول الكتابة الأنثوية، وضمّنت أفكار تيسا في سياق ذكرياتها، وعرضت فكرتها عن الكتابة التي تقوم على طرح" المؤنث بالمعنيين الفكري والفلسفي في مواجهة المذكر المسيطر في بنية التفكير الأبوي وتراكيبها اللغوية والفلسفية معا".

جاء تعلّق سهيلة على هذه القاعدة المتينة التي يقوم عليها الفكر النسوي بالصورة الآتية "كنت أقرأ أفكارها وأهتف في سرّي، إنها استجابت لأسراري أنا، وهي تواصل كشف ذلك العالم وسبر غوره، في محاولة منها لتفكيك البنية الأبوية المستقرّة لدور حواء المتمرّدة، مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم. فقد استجابت حواء لرغبتها- أو بالأحرى لإنسانيتها باعتبار أن الإنسان كائن يخطئ- وغامرت هي بالتمرّد والأكل من الشجرة المحرّمة، بينما استجاب آدم للسلطة والقانون الوضعي وأعرافهما، بالرغم من أنهما وُضعا له، ولم يضعهما بنفسه. وفضّل ديمومة النظام على مخاطرة التمرّد الذي سرعان ما جرفه معه عندما لم يستطع مقاومة سحره الأخاذ. ولذلك، تطرح مواضيع الرغبة في مواجهة القانون والذات في مواجهة النظام، الأنثى في مواجهة المذكر منذ البداية.

وهي تجد أن هذه القصة البدئية في الميراث المعرفي للإنسان، هي التي تبلور الطريقين الأساسيين المطروحين أمام الإنسانية منذ فجرها الأول. الانصياع للأمر المقرر وجني ثمار الطاعة العمياء التي أتاحت للرجل منذ فجر التاريخ أن يصبح أسيرا السلطة، وحكمت عليه بأن يكون عبدا لأعرافها ومواضعاتها، وضحية لصراعاتها في الوقت نفسه، بينما دفعت المرأة ثمن تمردها ولاحقتها اللعنات الدينية والأبوية لزمن طويل، وإن لم تستطع أن تأسر رغبتها أو تقيّد شغفها الدفين للتمرّد. وأهم من هذا كله، على المستوى الفلسفي، علاقتها بالآخر، منذ أن أدى أكلها من شجرة المعرفة إلى اكتشاف آدم مغاير من ناحية، وإلى اكتشاف مبدأ الرغبة/ اللذة معا من ناحية أخرى"(٢٩).

وجدت سهيلة في أفكار تيسا المعادل التعبيري لأحاسيسها وتجربتها، فتماهت مع شخصية حواء المتمردة بمواجهة آدم التابع، واستثيرت بالتعارض القائم بين الرغبة وكيفية صدّها، أي بين النزعة الفردية الأصلية والسلوك الجماعي الكابح لها، وقادها ذلك التمايز الأولي بين موقعي الأنثى والذكر في حكاية الخروج من الفردوس إلى اختلاف أكبر بين رؤيتين للحياة: رؤية المتمرد، ورؤية التابع، وبسبب الأنانية والاستئثار انبثقت فكرة الآخر في التاريخ حينما خرّب آدم مبدأ الشراكة. ومن الطبيعي أن تجد سهيلة في كل ذلك حالة داعمة لحالتها الشخصية كونها تمردت على زوج نذر نفسه لتخريب موهبتها، فانتهى بها الأمر إلى أن استجابت لنزعتها المتمردة التي ورثتها عن حواء. على أن ذلك لم يرتق إلى مستوى الانشقاق السلبي، فقد ظلت سهيلة تبحث عن ذرائع للرجال، وترأف بهم، كونهم غير واعين لمبدأ الاستئثار الذي يقودهم في مسالكه المتشعبة إلى اقتراف أكبر الأخطاء، فلم تنتبذ موقعا تنتقم فيه لنفسها، إنما تبنت فلسفة الصفح والغفران.

أشاعت سهيلة بين المحبوبات مبدأ هضم الأذى، وكلما كن يتعرضن لقهر من الرجال كن يصفحن عنهم، فمصدره رجال ثبت قصورهم عن إدراك الحقائق الكبرى للحياة. وما كان يثير سخطهنّ هو رأفتهن بالرجال عمّا يقترفون





من أخطاء لا معنى لها، فكن يتحمّلن الأذى، فلا تمكث سوى الندوب الجارحة في الأعماق حيث يطمرها النسيان بمرور الزمن. وكانت تنوب عنهن في الإفصاح عن هذه المنطقة السرية من علاقة المرأة بالرجل "الشيء المذهل، أننا كنسوة، نبدو وكأننا صفحنا عن كل شيء؛ الألم الشديد، الرفسات في القفا، والهراوات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات، يخرج من الدرج ويصوّب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم. نقصّ ذلك بعضنا لبعض، نتضاحك وتعود الصور لتبهرنا أكثر. كيف لم نهرب، كيف عدنا إليهم ثانية، نبتسم في وجوههم ونخفي استياءنا وراء الجدران العالية؟ لم نكن بلهاوات وسخيفات فقط، كنا نرفض النوم على السرير نفسه، أو ربما في الغرفة نفسها. لم نتعثر بثيابنا قط ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون، بل كنا متأهبات؛ نتجلّد ونهزأ منهم حتى يسأموا ويكفّوا...كنا جميعا كنسوة، نعيش في الأحياء نفسها المسيجة بالأسلاك الشائكة والجدران الشاهقة، نركب العربات ذات الموديلات الحديثة، نتواطأ مع بعضنا البعض وتتستّر إحدانا على الأخرى. لكن أحدا لم يذكر أمامنا ولو لمرة واحدة، أنّ ما يحصل لنا كان بسبب أزواجنا القساة"(٣٠).

قدّم السرد تناظرا بين الذكرى والنسيان، تأتي الذكريات من الماضي البعيد، حيث التشرد، والقهر، والحزن، ويأتي النسيان من الحاضر حيث الترابط، وتبادل العواطف، والرعاية، والتضامن. وكلما تقدم الزمن ملأت النساء مساحة السرد، فهن جماعة متشابكة المصائر، لا تفصلهن فواصل ثقافية أو عرقية أو جغرافية. إنهن نوع عابر لكل شيء، ينتمين كلهنّ لهوية أنثوية جامعة، ويعرضن المساندة لبعضهن، وهنّ قادرات على التعبير عن مشاعر فياضة: سهيلة، كارولين، بلانش، وجد، تيسا، سارة، رباب، أزهار، أسماء، وليال، نرجس، ديالى، قدس، نور...الخ. ويتم التواصل بينهن بلغات متعددة كالعربية والفرنسية والانجليزية. ومعظمهن يتناوبن في عرض التجارب، فتبدو الرواية مزيجا من أصوات متداخلة تكافح ضد مبدأ التغليب السردي الذي تتبوأ فيه شخصية الرجل بموقع البطولة.

٥. السراب الأحمر: اليوتوبيا بوصفها منفى.

وتقترح رواية "السراب الأحمر"لـ"علي الشوك" نوعا من اليوتوبيا الصغيرة، كمكافئ سردي للاستبداد، وبديل له. ومعلوم أن فكرة اليوتوبيا انبثقت في المخيال البشري لتخطي حال الإحساس بالخوف والظلم؛ فهي البديل المتخيل لواقع يمور بالتناقضات التي لا سبيل إلى حلها، أو التكيف معها. يدفع الخوف من الاستبداد شخصيات الرواية لبناء مستعمرة صغيرة، والالتجاء إليها، وممارسة الحياة، وتبادل الأفكار، بعيدا عن الأنظار، فالاتصال بالطبيعة يأتي بسبب الخوف من الأيدلوجيا المستبدة التي تدفع بمجموعة من الشخصيات الشيوعية إلى الابتعاد عن بغداد، واختيار الطبيعة النائية حيث تتوفر الفرصة الكاملة للمسرّات الفكرية والجسدية.

تختار الشخصيات منفى داخليا، وتتضامن فيما بينها، ويكاد يكون مركزها الأساس هشام المقدادي، وهو ناشط سياسي، وأكاديمي، خاتل السلطة لأكثر من ثلاثين عاما، فتعلم في أميركا، وتولى مسؤوليات وظيفية متعددة، وانتهى أستاذا في إحدى الجامعات العراقية، لكنه وجد نفسه بإزاء ضغط مباشر لينتمي إلى حزب السلطة، ولم يكن أمامه سوى أحد خيارين، إما الانخراط في حزب البعث امتثالا لقرار السلطة، أو الهروب إلى خارج العراق، وقد اختار الهرب لعجزه عن التكيّف مع الحال التي يراها انزلاقا خطيرا لا يمكن قبوله، ولا يمكن إيقافه. وبين الفترة التي اتخذ بها قراره، ثم الشروع بالمغادرة لاذ مع جماعة من أصدقائه من النساء والرجال بمنطقة نائية شمال شرق مدينة بعقوبة، فبنوا مستعمرة بدائية صغيرة، وهنالك، وسط طبيعة صامتة، وعزلة آمنة، يستعيد المقدادي، وتستعيد معه بعض الشخصيات تجارب الماضي، وكأنها ثرثرات تتم سرا في منأى عن الرقابة الأيدلوجية الصارمة لمؤسسة النظام. وقد أتاح هذا الإطار السردي للمقدادي لأن يفضي بتاريخه الشخصي، وبتجاربه الأيدلوجية، والتعليمية، التي مرّ بها منذ الخمسينيات الى نهاية سبعينيات القرن العشرين.

يبدو الإطار الناظم للجماعة المتناغمة هو المستعمرة النائية، والعلاقات الحرة بين النساء والرجال، والتجارب السياسية





شبه المتماثله لهم جميعا، والطعام والشراب، وباستثناء كونهم قرروا إنشاء تلك المستعمرة الصغيرة تحقيقا لفكرة اليوتوبيا، فإن الفعل السردي المناظر لفعل السلطة التي دفعت بهم إلى ذلك الاختيار يبدو غائبا، فبرواية نبذ من تجارب الماضي، والانشغال بثرثرات إغوائية جانبية لم تنجح الجماعة في تشكيل موقف بديل لموقف السلطة الاستبدادية، فليس ثمة أي إنتاج لفكرة بديلة، أو عمل مهم تستعيد به الشخصيات بناء عالم بديل وسط الطبيعة يكون نظيرا للعالم الذي تركوه في العاصمة بغداد.

يبدي هشام المقدادي تذمرا متواصلا من حالة الانغلاق التي انتهت إليها السلطة السياسية في العراق في السبعينيات، لكنه هو بذاته كرّس انغلاقا مناظرا إذ اكتفى بشذرات من تجاربه خلال ثلاثة عقود متوالية، وتبدو النساء في حياته كأنهن مكملات تزينية، سواء كن طيبات كالزوجة الأميركية، أو سيئات كالزوجة العراقية، أو عشيقات راغبات مثل داليا، وفي جميع الأحوال ظهر المقدادي مجتثا، فقد انقطع الاتصال بينه وبين وطنه جراء أيدلوجيا مغلقة خرّبت فكرة الانتماء كما يريدها هو، ويتصورها، ويرغب فيها.

لم يدفع المقدادي بفكرة اليوتوبيا إلى نهايتها الحلمية التي يمكن تحقيقها، حتى لو كان ذلك على سبيل الترجيح، وينطوي الفكر الماركسي على فكرة اليوتوبيا، كونه يقترح عالما يخلو من التناقضات الكبرى، فالرواية الشيوعية للتاريخ ونهايته تكتنفها الإثارة المجازية المشتقة من فكرة اليوتوبيا، شأنها في ذلك شأن المرويات الدينية التي ترسم للشقاء الأرضي نهاية سعيدة وخالدة في الجنة، لكن شخصيات "سراب أحمر" تنظم إيقاع حياتها اليومية، بما في ذلك، فكرة المستعمرة النائية، في منأى عن السردية الشيوعية للتاريخ، إذ تشغل بالماضي، وبالندم، وبذم أيديولوجيا الاستبداد، والاستغراق في المتعة، والهرب منها إلى الأمام، دون اقتراح أي عالم بديل، فاليوتوبيا الجديدة كانت ملاذا مؤقتا لم تتحقق فيه شروط العدالة إلا إذا عدت الأحاديث والمسامرات والعلاقات الحرة شيئا من ذلك.

والحال هذه، فقد ارتسم في الفضاء السردي للرواية تبعية الشخصيات للمقدادي، سواء في كونه البؤرة المركزية أو في أحكامه عن الشخصيات الأخرى، فنسق العلاقات بين الجماعة الجديدة لم يقطع صلته بنسق العلاقات في العالم الذي هربت الشخصيات منه.

يبدو المقدادي رجلا راغبا، ومستمتعا، بالنساء، والشراب والموسيقى، لكنه مهزوز، وخائف، ومرتبك، وينطوي على ذعر عميق يسكنه، فمقاومته الداخلية شاحبة، وقدرته على الثبات مخرّبة، وحينما قرر الهرب سرا خارج البلاد، قدم السرد حالته بالصورة الآتية "منذ تلك اللحظة أحس بأنه جرّد من كل شيء: على حين فجأة نأت عنه هذه المدينة التي كان كل ما فيها جزءا لا يتجزأ منه ومن ذكرياته ومن الفضاء الذي يتحرك فيه. حتى سيارته التي عاد فيها إلى بيته، لم تعد تبدو في نظره شيئا يعود إليه. وحتى تحية جاره، الدكتور سلمان، بات لها طعم آخر، اغترابي، إنه إحساس من أحيط علما بأنه مصاب بالسرطان: إنسان من تخلت عنه الحياة، ولم يعد له موطئ قدم فيها. إن هذا العالم الذي انتمى إليه منذ خمسين عاما يبتعد عنه، يهجره"(٣١).

قبيل نزوحه من العراق بمدة وجيزة وقع المقدادي في غرام داليا، وقد كشفت العلاقة الحسية رؤيته للمرأة وللفن، فمرجعيته في كل شيء ذوقية وذهنية، لم ترتق إلى موقف صلب يمنح المرأة فرادتها الإنسانية، وهويتها الأنثوية الخاصة، فهو يريد صوغ علاقته بها في ضوء علاقته بالموسيقى والأدب. أنه يقارب المرأة التي أحبها عبر التمثيلات الفنية والأدبية المجردة، وقد ظهرت داليا في علاقته الجسدية معها مجرد مسخ لمثالات الفن والأدب، فكان يستعيد عبر جسدها مثالاته التخيلية، والحوار الآتي بينهما يكشف تصوراته تلك "ذهبا إلى غرفة نومه، وهناك تعريا، وأخذ هشام يجول ببصره وأصبعه في منحنيات جسدها الحريري، وقال لها: "أنت توكاتا نسيت رقمها!". "لمن؟". "الباخ". "أعرفها، لكنني مثلك لا أعرف رقمها". وقبل حلمتيها، وقال: "أنت سوناتا رقم ١٤". "تقصد سوناتا في ضوء القمر؟". "نعم". وقبل سرّتها، ثم قال: "أنت كونشرتو رقم ٤". "لمن؟". "له، صاحب سوناتا في ضوء القمر". "لم أسمعها". "مذهلة، مثلك!". "أحبك، امتلكني!". "أريد أن أرتوي من منظر وملمس جسدك الحريري، أولا!". "أدخل فيّ..استعمل المانع". "سأستعمله". وقبل




فخذيها، وقال: "أنت أوبرا الناي السحري...أنت لاترافيتا... أنت كارمن". "امتلكني هشام". "أنت هابسيكورد...أنت فايولين...أنت سيتار". "أدخل في!". "أنت ما تيلد، أنت آنّا كارانينا". "أدخل فيّ، أرجوك"."أنت جولييت...أنت دزدمونة!". "هل تريد أن تخنقني! أدخل فيّ...ادخل.. ادخل..." ودخل فيها، وقال بعد لحظات:"أنت مذهلة في أعماقك السفلى!"(٣٢).

لم يتمكن المقدادي أبدا من تخطي الشروط الذهنية والذوقية، فلم يكن يقارب أنثى يرغب فيها، وترغب فيه، إنما جعل من صفحة جسدها مرآة لمثالاته الكبرى في فنون الموسيقى والأدب. لكن المفارقة تبلغ أقصاها، حينما نعرف أن أوصافه لجسد داليا مستعارة من الفنون السمعية والسردية، وليست البصرية، فجسدها كان ذاكرة إيقاع متخيلة لمعلومات خاصة به، لم يتحقق معناها، إذ لم يجر الاحتفاء بجسدها الأنثوي الحقيقي إلا في كونه يحيل على ما يعرف هشام المقدادي، ويريد.

بانزلاق المقدادي إلى منطقة المقارنات المبسّطة بين امرأة وجملة من المثالات الفنية الشائعة، فقد الشرط الإنساني الذي يمنحه القدرة على بلورة مفهوم لهويته الشخصية أو هوية المرأة التي عشقها، وذلك أعاق بدوره نموِ فكرة اليوتوبيا كبديل للاستبداد، حينما تخلّى عنها، وعَلِق في رغبة جسدية عارضة مُسخت بمبدأ المقارنة. ثم انتهاء المقدادي إلى موقف تنكّب فيه للمقدمات التي طرحها السرد عنه، فالخلط بين الأيدلوجيات الذهنية، والنزوع الفردي للفنون، لا يفضي إلا إلى البحث عن حالات من التماهي بين التجارب الثقافية ووقائع الحياة، ولذلك شحب أثر الاستبداد ، وأهملت الشخصيات الأخرى، وجرى تعقب متسرّع لمصير المقدادي في قدرته على المقارنة بين مثالاته العليا، وامرأة عرضت له في لحظاته الأخيرة في وطنه قبل أن يهرب منه.

الهوامش

١. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٢٦-١٢٧

٢. تزفتيان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربى حمود، دمشق، دار المدى، ١٩٩٨ص٣٨٤-٣٨٥

٣. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص٩٢

٤. علي بدر، حارس التبغ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨، ص ١٠

٥. م.ن.ص ٢٤

٦.م.ن.ص ٨٧

٧. م.ن. ص١٤

٨.م.ن.ص١٢

٩.م.ن.ص ١٢-١٣

١٠.م.ن.ص ٣٢٩

١١.م.ن.ص١٣-١٤

١٢.م.ن.ص ١٤

١٣.م.ن.ص ص ١٥٤-١٥٥

١٤. إنعام كجه جي، الحفيدة الأميركية، بيروت، دار الجديد، ٢٠٠٨، ص١٨

١٥.م.ن.ص ٢٣

١٦.م.ن.ص٤٩

١٧.م.ن.ص ١٣٨

١٨.م.ن.ص١٤٤

١٩.م.ن.ص ١٣٠

٢٠.م.ن.ص ١٣٦

٢١.م.ن.ص ١٣٩

٢٢.م.ن.ص ١٩٥

٢٣.م.ن.ص ٣٩-٤٠

٢٤.م.ن.ص ٤٣

٢٥.م.ن.ص٤٤

٢٦. عالية ممدوح، المحبوبات، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٧، ص ٧٧و٧٨

٢٧. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص٢٩٥-٢٩٦

٢٨. م.ن.ص ٢٩٦

٢٩. المحبوبات، ص٢١٩-٢٢٠

٣٠.م.ن.ص ٩

٣١. علي الشوك، السراب الأحمر: سيرة حياة هشام المقدادي، دمشق، دار المدى، ٢٠٠٧، ص٩

٣٢. م.ن.ص ص٣٣٣-٣٣٤







طشاري:فعل رمزي ضد العنف

فاضل ثامر

تواصل انعام كجه جي في روايتها الثالثة " طشاري " (١) المنشورة عام ٢٠١٣ في بيروت ما بدأته في الثانية " الحفيدة الامريكية " (٢) الصادرة عام ٢٠٠٩ في بيروت والتي سبق لنا وان درسناها، بالعزف على لحن واحد هو احساس المواطن العراقي بتمزق الهوية وهو يحاول الاندماج القسري في مجتمعات المنفى التي فرضت عليه بسبب غياب الامن واستفحال النشاطات التكفيرية والصراعات الطائفية .

في هذه الرواية التي تتمحور حول شخصية بطلتها المركزية الدكتورة وردية اسكندر ، المسيحية العراقية التي تنقلت بين الموصل والديوانية وبغداد وقذفت بها مصائب البلد منفية ، متعبة ، وشبه مقعدة في باريس ، لكن الرواية تتسع لتشمل اسرة البطلة ، الابناء والاحفاد والاجداد معا الذين فرقتهم المنافي فأصبحوا مزقا فوق خارطة العالم العريضة منفيين لكنهم يحملون في اعماقهم صورة الوطن ولوعة مريرة لفراقه . وحولهم الزمن الى نقاط متباعدة فأصبحوا بحق كما يشير العنوان بوصفه عتبة نصية دالة " طشاري " .

الرواية من جهة اخرى لاتكتفي بتدوين معاناة البطلة وافراد اسرتها المتوزعين على اطراف الارض ، بل تغطي سيرة حياة المجتمع العراقي خلال ما يقرب من النصف قرن من زاوية نظر شبه محايدة ، لانها تكتفي بتدوين حركة الاحداث وحوارات الناس ووجهات نظرهم فيما يجري ويدور داخل الوطن ، وتقدم في النهاية مرثاة حزينة وموجعة لتفكك النسيج الاجتماعي العراقي القائم على المحبة والتوائم بين مختلف مكوناته الاثنية والعرقية والدينية والسياسية من خلال استغوار لاوعي الشخصيات الروائية المختلفة . وبذا فقد فتحت الرواية الباب امام منظورات سردية تعددية وبوليفونية تنبع من مواقف الشخصيات الروائية ووجهات نظرها ، وليس من خلال اسقاط وجهة نظر محددة على الاحداث . ولاحظنا ان الروائية ، حتى عند تعاملها مع الاحداث . والتحولات والصراعات السياسية تكاد تظل على مسافة واحدة دون ان تحاول ان تسبب جرحا لاحد ، لكنها بالتأكيد تنطلق من موقف وطني واضح ، ينتصر للانسان ولروح العدالة الاجتماعية ويرفض القبح والتطرف والكراهية ويحرص على احترام الهوية العراقية . والروائية بعد هذا لاتخفي ادانتها للعنف والارهاب وللتطرف الطائفي وللاحتلال الامريكي للعراق عام ٢٠٠٣ مثلما فعلت في روايتها السابقة " الحفيدة الامريكية " ولكن من خلال زوايا نظر الشخصيات الروائية المشاركة ودونما فذلكات سياسية أو ايديولوجية بل من خلال وقائع ملموسة تمس حياة المواطن العراقي الذي وجد نفسه فجأة مطحونا بين المطرقة والسندان .

القارئ بالتأكيد سيجد نفسه وهو يدخل عالم الرواية الفسيح امام موجهات للقراءة لايمكن تجاهلها تتمثل اساسا في ثلاث عتبات نصية اساسية هي عنون الرواية " طشاري " التي تحمل ايقاعا شعبيا متجذرا في اللهجة الدارجة العراقية ، فضلا عن مقطع شعري من قصيدة " غريب على الخليج " للشاعر بدر شاكر السياب يقول فيه :

" لوجئت في البلد الغريب الي
ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدي هو اللقاء " (٣)

وهو مقطع شعري يتردد صداه العميق داخل كل نفس عراقية تعيش الغربة في المنافي وتعاني من اقتلاع الجذور ، وتحلم دائما بملتقى لايعوض على تراب العراق . اما العتبة النصية الثالثة فتتمثل في توصيف او عنوان فرعي وضع تحت عنوان الرواية في صفحة الغلاف الاخيرة يقول " طشاري " رواية كل من سلب مسقط الرأس ومهوى القلب ....." .

وهذه العتبة هي عزف على اللحن ذاته لكنها لاتقتصر على الحنين على " مسقط الرأس " كما جرت العادة وانما تشير الى " مهوى القلب " وهي اشارة الى مدينة الديوانية التي عينت فيها البطلة طبيبة بعد تخرجها فأصبحت تمثل بالنسبة لها " مهوى القلب " . وبذا يصبح القارئ مسلحا بهذه الموجهات العاطفية الرقيقة لدخول سلس وهادئ الى فضاء العالم الروائي الذي صنعته الروائية بمهارة سردية عالية واناة وصبر وادراك عميق لشروط العملية السردية ومكرها .

تبدأ الرواية في صفحتها الاولى من باريس ، حيث تصل البطلة الدكتورة وردية اسكندر بعد ان قبل طلب لجوئها من قبل السلطات الفرنسية التي تعاطفت مع المواطنين العراقيين المسيحيين الذي بدأوا يتعرضون الى ما يشبه " الجينوسايد " العرقي من قبل المنظمات الارهابية وقوى التكفير والعنف الطائفي التي وفدت الى العراق .

والروائية تعمد الى نقل المرئيات والحوارات من خلال عدسة وعي بطلة الرواية الدكتورة وردية والتي وجدناها فجأة وهي تدخل " قصر الاليزية " التاريخي :

" هذه هو الاليزية اذن .

رأت قصرا رماديا قديما في شارع متوسط يزدحم بالسيارات والمشاة . لاعساكر ببنادق رشاشة وشوارب كثة ونظرات تقدح شررا " .(٤)

ونجد هنا مزاوجة بين توظيف تقنيتي المونولوغ الداخلي الاوتوبيوغرافي عبر سرد مبؤر من خلال ضميرالغائب الحاضر، وعملية بناء المشهد الروائي والدرامي من خلال تجسيد لوحة حية وانية لما كان يجري ويدور منذ ان دخلت البطلة قصر الاليزية ولقائها بالرئيس ساركوزي والبابا ، وحشد من المسيحيين العراقيين المهاجرين الذين

عاملهم الرئيس الفرنسي بوصفهم ضيوفه الخاصين احتراما لمشاعرهم ومعاناتهم وجلدهم .

لكن الروائية لاتبقى زاوية السرد حكرا على البطلة ، فهي سرعان ما تنقلها الى بقية الشخصيات الروائية الاساسية والثانوية على حد سواء ، اذ سرعان مانقلت زاوية الرؤية الى سائق التاكسي الذي نقلها :

" توقف السائق غير بعيد عن البوابة واخرج كرسيها المتحرك من صندوق السيارة ... لم يفهم لماذا تذهب امرأة مسنة مثلها الى " القصر الرئاسي " .

اما بالنسبة للبنية السردية للرواية ولتجليات تحولات الحبكة والمبنى السردي على مستوى تشكل خطاب سردي حديث ، نجد ان حبكة الرواية او مبناها السردي يتحرك بانوراميا وافقيا على المستوى الزماني والمكاني - او بتعبير ميخائيل باختين : كرونوتوبيا " او زمكانيا لصياغة وموضعة التجربة الروائية وتحديد تضاريسها الجغرافية والتاريخية .

فمن الناحية الزمنية تتحرك الرواية خلال فضاء زمني يزيد على النصف قرن او اكثر من خلال ملاحقة سيرة حياة بطلة الرواية وردية اسكندر لتغطي فترة الخمسينات من القرن الماضي " لتنتقل الى العقود اللاحقة وصولا الى عام ٢٠٠٨ (٦) تقريبا حيث يحط المقام بالبطلة في باريس مهاجرة هربا من المفخخات والتفجيرات والاستهداف المقصود من قبل الارهابيين والتكفيريين للمسيحيين في العراق . الا اننا نلاحظ ان حركة الزمن هذه – على الرغم من خطيتها النسبية – الا انها تشهد انكسارات نحو الماضي انطلاقا من بؤرة زمنية في الحاضر لاستحضار مشاهد او تجارب او شخصيات لها علاقة مباشرة في الغالب بحياة البطلة . ولذا ففعل الذاكرة في هذه الرواية فعل يكاد يوازي ماتنجزه العين الرائية التي كانت تنقل الصورة الحية لاحداث الحاضر ويومياته .

وتكاد الروائية ان تمنح فرصا متكافئة لجميع شخصياتها في التعبير عن وجهات نظرها وافكارها ومشاعرها الداخلية مما يضفي على الرواية سمة بوليفونية تعددية واضحة ، وهو مظهر من مظاهر دمقرطة السرد لمواجهة عنف المنظور المركزي في الخطاب الروائي والتحول الى لا مركزية المنظورات ووجهات السردية في رواية الحداثة ومابعد الحداثة .

فالرواية ، منذ صفحاتها الاولى ، كانت فضاء للتعددية السردية ولوجهات نظر مختلف الشخصيات الروائية ، فمنذ البداية وجدنا ان الروائية قد نقلت السرد من البطلة وردية وهي في طريقها الى قصر الاليزية في باريس الى السائق المغربي الذي كان ينقلها . ثم ينفتح الفضاء امام مشاركة شخصيات عديدة منها ابنة اختها الشاعرة المقيمة في باريس ، وابنها الشاب اسكندر ، كما تحتل ابنتها المقيمة في كندا مكانة اثيرة من خلال مدوناتها ورسائلها ومونولوغاتها الطويلة ، بل ان شخصيات عابرة وغير اساسية شاركت هي الاخرى في بناء سمفونية التعدد الصوتي والبوليفوني في الرواية .

وتظل قضية تمزق الهوية او تشظيها وبالتالي تشتتها لخضوعها لقانون " طشاري " من المحاور والثيمات المركزية المهيمنة على التجربة الروائية ، وتكاد محنة الدكتورة وردية واضطرارها القسري الى الهجرة الى باريس ان تستقطب الفعل الروائي بكامله ، الذي عبرت عنه بشكل بليغ ابنتها هنودة المقيمة في كندا عندما قالت " لقد اهتز حجر كيانها في اليوم الذي حملت فيه جنسية ثانية ." (٧) وهو ايضا الاحساس المركزي في رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الاميركية ".

ويمكن القول ان ثيمة الشتات تتجلى من خلال مواضعات ميتا سردية اذ تتردد ثيمة " طشاري " التي تشيرالى الشتات الذي يتعرض له شعب او طائفة او اسرة بأشكال ومستويات مختلفة . فعندما يعثر الشاب اسكندر المقيم في باريس مع والدته على دفتر صغير في درج والدته وعلى غلافه كلمة بالعربية لم يفهمها ، وحين سألها قالت له انه ديوانها الجاهز للطبع :

" – ماعنوانه ؟

_ طشاري .

_ يعني ؟

_ بالعربي الفصيح تفرقوا ايدي سبا ." (٨)

ثم تردد ام اسكندر وهي تنوس في جلستها " طشاري ماله والي " (٩) وهذه الاشارات الى الكتابة والى الشعر

تعميق للمبنى الميتاسردي للرواية ايضا .

كما نجد بطلة الرواية وردية وهي تتأمل فيما كتبته ابنة اخيها سليمان وتقول انها " تنظم شعرا عن الاعزاء الذين تفرقوا وما عاد ممكن لشملهم ان يجتمع الا في اطلس الخرائط ."(١٠) وهي – ربما- نبوءة سردية لما كان يحاول ان يفعله اسكندر في مقبرته الافتراضية التي جمع فيها الاموات والاحياء في فضاء تخييلي جامع .

وكانت ام اسكندر ، ابنة شقيق وردية تقول القصائد هي سلاحي الذي لا اجيد استخدام غيره ." (١١) وهي تؤكد وطنيتها من خلال شعرها " اتقوقع في شقتي واتفرج على اخبار البلد واكتب شعرا . اتعامل مع بغداد بالريموت كونترول واعتبر نفسي وطنية ." (١٢)

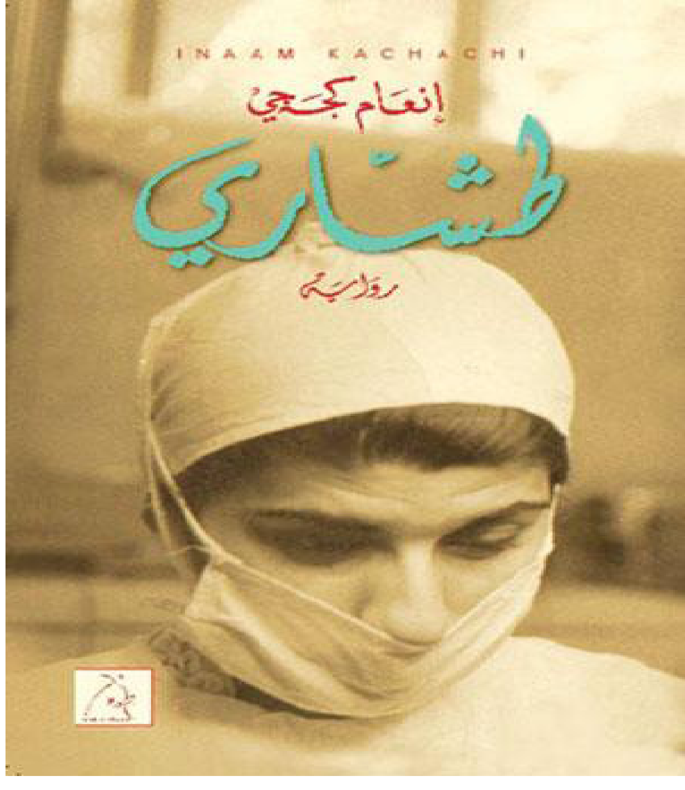
وبموازاة حركة البنية الزمانية ، كانت تتحرك بنية مكانية حية ومتنوعة تؤثث حركة الزمن من خلال وصف مشهدي ودرامي وحواري في الغالب او عبر مونولوغات تتحرك بحرية في الاماكن الاليفة والمعادية على السواء . ويمكن ان نلاحظ عناية خاصة في الوصف ، الا ان هذا الوصف لايصل الى مستوى الوصف الشيئي الذي جربته " الرواية الجديدة " في فرنسا . وكان للذاكرة دورها في استحضار المرئيات والوقائع والحوارات المندرسة :

" يا لهذه الذاكرة التي تعاند وتحتفظ بكل شئ وترفض ان تتنازل عن التفاصيل ." (١٣)

وفي شيخوختها كانت البطلة تقتنص بصعوبة من ثقوب ذاكرتها ما يمكن ان تستحضره بصعوبة :

" تتراكم السنوات وتمضغ معها من تختار من الاحبة . ولاتعود الذاكرة قادرة على اقتناص صورها ، وو ردية تتسابق مع عمرها لكي تسترجع ما فات . (١٤)

الا ان الرواية تفتقد فنيا الى بؤرة صراع مركزية تتمحور حولها الاحداث كما تفتقد الى الحدث الاستثنائي الجذاب الذي يجتذب القارئ مثلما وجدنا مثلا في رواية " الحفيدة الامريكية " فالاحداث راحت تتراكم عبرعملية التنضيد السردي وتضم الى فضائها عشرات المرويات الشفاهية المدونة والحبكات الثانوية ، عبر فعلي الذاكرة والرؤية معا ، لكنها ظلت تفتقد الى ما كان يسمى في السرد التقليدي بالعقدة حيث تتصاعد ذروة يصل اليها الصراع climax



ثم تنحسر هذه الذروة تدريجيا anti- climax فالاحداث والمشاهد تتوالى وكأنها تقريبا على مستوى واحد من الاهمية والتأثير . ويبدو سطح الرواية السردي مثل بحيرة هادئة تتحرك فيها اسراب من الاوز العراقي دون ان تثير موجة صاخبة عالية تربك صفاء البحيرة وهدوئها . وهذا مايجعل الرواية ذات منحى سردي افقي ، وخطي الى حد كبير ، مع انها تنعطف احيانا نحو انكسارت وتشظيات وشطحات تخييلية لكنها محدودة وسرعان ما تعود الى حالة السكون والرتابة احيانا .

وفي البداية كنت متفائلا للفعل التخييلي الجرئ المتمثل بمشروع الشاب اسكندر سليمان ابن اخ البطلة وردية الذي ظل يعكف على بناء مقبرة افتراضية على شاشة حاسوبه والتي حاول فيها ان ينشئ مقابر فردية لافراد اسرته الاموات منهم والاحياء على السواء وهي ايضا كناية عن الشعب العراقي ، ربما ليستطيع ان يقدم بديلا عن حالة الشتات او الطشاري التي كانوا يعانون منها . وربما كانت امه ، الشاعرة ، التي كانت تجمع قصائدها في دفتر صغير يحمل عنوان " طشاري " ايضا على حق عندما قالت : " لن تكون هذه المقبرة الافتراضية سوى وهم جديد تضيفه

لكل تلك المواقع التي يهرع اليها العراقيون لتشييد بلد على الانترنيت "(١٥) .

لكن الروائية ، بدل ان تولي اهتماما سرديا خاصة لهذه التجربة التخييلية الافتراضية الواعدة ، وتحولها الى نص روائي مواز ، حتى من خلال التجريب والولوج الى فضاء الفنطازيا واللعبة السحرية الغرائبية ، سرعان ماتحبط هذا المشروع بسرعة عندما يفاجأ اسكندر يوما بأن " نزلاء مقبرته ينتفضون عليه ، يقومون الواحد بعد الاخر وهم يفركون اعينهم ، ويحجبونها بأيديهم من شدة النور ... ويذهبون من حيث جاءوا . "(١٦) وهو مايدفع بالشاب اسكندر الى الاحباط والقول بمرارة :

" هؤلاء قوم لايستحقون المساعدة ، ناكرو جميل .. تسلوا بموهبته ثم اصابهم الضجر وانسحبوا مثل مقامر غير شريف " (١٧) .

وبدلا من تطوير هذه اللحظة التمردية ، التي كنا نتوقع فيها – على الاقل ان نشاهد ما صنعه لويجي بيراند يللو في مسرحيته المشهورة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " عندما تمردت الشخصيات الروائية على مؤلفها ، ومثلما وجدنا حديثا في العشرات من الروايات العالمية والعربية ذات المبنى الميتاسردي والتي خرجت في صياغة حياتها ومستقبلها "(١٨) .

وكان بأمكان الروائية من خلال منحى ميتاسردي غرائبي ان تتيح لشخصيات مقبرة اسكندر الالكترونية الافتراضية فرصة مواصلة التمرد والاصرار على حقها في الحياة مثلا او اصرارها على العودة الى العراق لتدفن في ترابه او أي فعل تخييلي اخر يخرج بالرواية من سكونها ويفجر ذروة درامية متصاعدة تعلو على استواء السطح السردي المتماثل . لكن المؤسف ان القارئ لايجد افق التوقع هذا ، لنجد ان الشاب الحالم اسكندر يستكين لحبة مسكنة ومهدئة من بطلة الرواية الكهلة وردية اسكندر لتخفف من احساسه بالاحباط والتمرد من خلال حكمة تطلقها :

" ان احلى ما في الحياة انها لعبة " (١٩)

وبذلك تضيع المؤلفة فرصة كبيرة للارتقاء بالبنية الروائية والخروج بها من النمطية والرتابة والخطية ، لكنها تظل في النهاية ، على الرغم من لمساتها الحداثية بفضل انطوائها على عناصر ميتاسردية واضحة ، مجرد سرد واقعي لسيرة (اوتوبيوغرافية) تحاورت بشكل واضح مع وثائق المرحلة التي دونتها واحداثها الفاصلة الموضوعية منها والذاتية على حد سواء .

رواية انعام كجه جي " طشاري " مرثاة حزينة وموجعة لحالة التمزق التي عانى منها المجتمع العراقي بعد سقوط النظام الدكتاتوري ومجئ الاحتلال لعوامل كثيرة منها استفحال الانشطة التكفيرية والارهاب وتصاعد الصراعات العرقية والطائفية فضلا عن التخريب الشامل الذي الحقه الاحتلال بمؤسسات الدولة العراقية وبالبنية الاجتماعية للمجتمع العراقي القائم على الانسجام والتاخي والتسامح .

والرواية ايضا صرخة احتجاج لما يتعرض له المواطنون العراقيون المسيحيون من اذى وتهجير وتقتيل عرقي وطائفي وديني ، وهي ايضا صلاة صامتة لينقذ الرب العراق من محنته كما عبرت عنه بطلة الرواية وردية بمرارة :

" بلد قد ضربته لعنة الفرقة فمسخته وحشا . تصلي له فلا تستجيب السماء . سماؤها الحنون التي لم ترد لها يوما طلبا ."

تظل الرواية اضافة مهمة لفن الرواية العراقية ، وهي مثل رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الامريكية " تتصدى لفترة دقيقة وحرجة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي بشكل خاص اثناء الاحتلال الامريكي للعراق ، وتقدم رؤيا وطنية صادقة تؤمن بالعراق وبالهوية الوطنية ملاذا من التشرذم والتشتت والعنف ومن الشتات الطشاري .

الهوامش

١- كجه جي ، انعام " طشاري " – رواية – دار الجديد بيروت ٢٠١٣ .

٢- كجه جي ، انعام " الحفيدة الامريكية " رواية – دار الجيد ، بيروت ٢٠٠٩ .

٣- كجه جي " انعام " طشاري " ص ٥ .

٤- المصدر السابق ، ص ٩ .

٥- المصدر السابق ، ص ١٠ .





٦- المصدر السابق ، ص ١١٠

٧- المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .

٨- المصدر السابق ، ص ٩٠ .

٩- المصدر السلبق ، ص ٩٠ .

١٠- المصدر السابق ، ص ١٥٢ .

١١ – المصدر السابق ، ص ٦٨ .

١٢ – المصدر السابق ، ص ٦٨ .

١٣- المصدر السابق ، ص ١٢ .

١٤- المصدر السابق ، ص ١١٨ .

١٥ – المصدر السلبق ، ص ٢٤٠ .

١٦- المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .

١٧ –المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .

١٨ – المصدر السابق ، ثامر ، فاضل " المبنى الميتاسردي في الرواية " دار المدى ، بيروت ٢٠٠١٣ .

١٩- كجه جي ، انعام " طشاري " ص ٢٤٧ .

٢٠ – المصدر السابق ، ص ٢٥١ .



محطات للوصول.. سيراً على الأقدام

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل
مصر

لكم تساءلت: لماذا جاء ميلادي بالقرب من ساحة الحرب؟
بسذاجة لم تكن هي التهور بعينه ، زعمت أنني جئت لأستل قلمي من بين الضلوع، لكي أطفئ لهيب المعارك فداست كلماتي على مواقع في حياتي أحدثت انفجارا أشبه ما يكون بدوي معارك الحرب العالمية الثانية!!

لنعد إلي النشأة

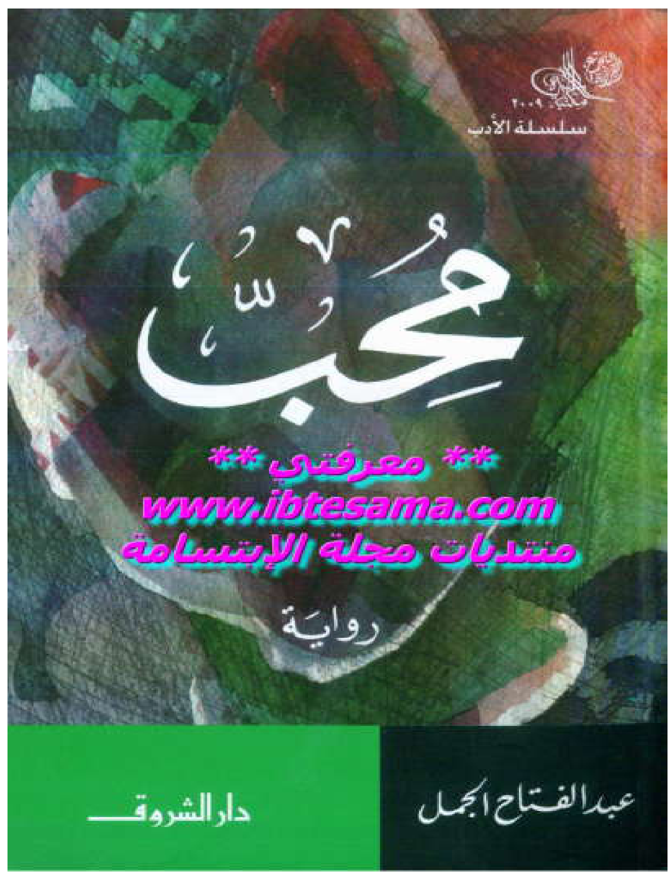
ولدت في مدينة المنصورة يوم ١٩٣٨/٣/٢١ على إيقاع دبيب الراكضين في هلع عبر الحواري، كانوا يحذرون الأهالي من إشعال أي عود ثقاب، صيحات قلقة، ملحة في طلب نشر عباءة الظلام كدعوة صريحة للحفاظ على الأرواح من خطر الموت، بعد أن تقدمت جيوش المحور من "العلمين" وقاست بأس الآلاف من جنود بريطانيا العظمي التي كانت تضع مصر تحت ما تسميه بالحماية.

أدركت مبكراً أنني لم أعتد على أحد حتى يرغمني على ملء عيني بأشباح الظلام منذ طفولتي من يدخلني في أثواب، هل يستطيع الادعاء بأن ليل هذه الطفولة كان باسم القسمات؟ من يمكنه الزعم بأن السماء كانت على إيقاع ذلك الواقع تضحك لي؟

من رابع المستحيل أن أضع توصيفاً خارج جغرافيا المكان، خاصة وأن من هم على شاكلتي لا يستطيع أحد منهم أن يصبح ذاتا مستقلة عن واقعها، وما أعرفه أنه إذا كانت هناك خصوصية في الثقافة فإن ذلك لا ينفي وجود الملامح المؤثرة في عدد من الثقافات الأخرى، وهي التي تحفر في الذات أوتاداً من نسغ الإنسانية، وعبير الروح.







ولكي لا نبتعد عن المواد الخارجية التي ساهمت في تكويني.

أقول: ولدت لأب كان يعمل حدادا بورش السكك الحديدية، امتلأ سمعي بقعقعة عجلات القطارات في ذهابها وإيابها بالقرب من البيت الذي ولدت فيه.

مشكلتي المبكرة مع هذه القطارات أنها لم تنقطع عن أدوار الوصول ـ في مختلف الأوقات ـ إلى بلاد لا أعرف إلي متي سأظل جاهلاً لمدن يعينها الله عند إقبال الصبح فترنم لملكوت السموات والأرض. القطارات التي كانت تسير بقوة اشتعال الفحم وضغط البخار أغوتني بالذهاب معها إلى مواقيت الشمس، أي قطار ـ بعد ذلك ـ يخرج من المحطة كان مطاردا مني، ومن أصحابي، مرات ومرات، كنا نتراهن على الدخول معه في سباق، نراقبه عندما يلوح قادما من بعيد بصدره المنتفخ بالسواد.. من يفوز.. نحن أم القطار؟ كم من المرات سبقناه .. كم مرة ضحكنا فيها على فشله ؟ في زهو الفائزين وقفنا ـ على مسافة قصيرة منه ـ في تحد .. كان يقبل ناحيتنا في تهافت مثل دودة عجوز، وعندما يقترب نروح نعيد السباق من جديد، إذ لم يكن في حياتنا شيء يبعث على السرور سوى اللعب مع القطارات والدخول معها في سباق كانت نتائجه تأتي دائماً لصالحنا .

تحت عمود النور ـ (نقطة تجمعنا) ـ استعدنا مرارا خيبته حتى أفعمنا الانتصار بنوع من الاعتداد بالنفس، ومن حيث لا أعلم أجدني ـ فجأة ـ غير مبسوط، غير مبتهج، شارد الذهن، إنه يصل إلى بلاد لا نعرف شيئاً عنها، أما أنا فلا عمل لي سوى إراقة الوقت في استعادة ضحكة صارت لا معنى لها .

لمحناه قادماً من بعيد كأنه إنسان يمشي في عرج .. صعد ثلاثة من أصدقائي إلى سلم العربة الثالثة .. كانت عربة السبنسة قريبة مني .. صعدت إليها .. نزل أصدقائي الواحد منهم تلو الآخر في تهليل وفرح .. عندما حاولت أن أنزل مثلهم وجدتني منطرحاً على ظهري بعد أن داست آخر عجلة من عربة السبنسة علي ذراعي اليمني .

أول رصيف علي شمال المحطة

كأن القطار (وهو يمثل الزمن المتحرك) أراد أن يثأر مني، أن يعيد إلي نفسه شيئاً من الاعتبار، أراني كيف تكون نهاية الضحك عليه، لم يعد من المعقول أن يفكر مبتور الذراع في التحليق أو التفكير في الذهاب إلى المدن التي يصل إليها القطار، الأب والأم والأقارب رجحوا كفة عدم صلاحيتي للقيام بأي عمل، قال أبي: لن ينجيه من الغرق إلا القرآن، انتظمت في صفوف مدرسة المحافظة على القرآن الكريم .

دونما إدراك مني ـ آنذاك ـ لكينونة المكان ومدى تأثيره في الشخصية، أذكر أن المدرسة كانت تقع بين مبنى "جماعة الإخوان المسلمين" و"حزب مصر الفتاة" لكي أذهب إليها لابد أن أمشي من أمام الحزب الذي كان يشغل الطابق الأرضي من عمارة لا تزال حتى اليوم تتمتع بشكلها الهندسي الجميل .

أثناء المرور من أمامها كان يسترعي انتباهي لفيف من الشباب كأنهم جماعة في خلية نحل لا يحكمها سوى الحركة المستمرة داخل الصالة المطلة على الشارع، كنت أحسدهم لأنهم لم يتذوقوا ـ مثلي ـ آلام عصا الشيخ إبراهيم عبادة

بسبب عدم حفظ اللوح المقرر والذي ينتهي عند الآية التي قال فيها فرعون للنبي موسي عليه السلام "ألم نربِّك فينا وليدا ولبثت فينا من عُمرك سنينَ ؟!

حتى ولو ظل جرس المدرسة يرن في غلاثة - كأنه ينادي علي أنا بالذات - كنت أوهم نفسي ونفسي تقبل التصديق أن هذا ليس جرس المدرسة، لكنه جرس كنيسة الملاك الواقعة وراء المدرسة في السكة الجديدة.

فعلت مثل الذين كانوا هناك، سددت نظراتي إلى صفحات جريدة الحزب المفرودة على الجدران دون أن أعرف تناقضات الحركتين - الإخوان المسلمين، وحزب مصر الفتاة - في المنطلق والعقيدة، كنت لا أعرف أن جماعة الإخوان المسلمين نمت جذورها من الدين الإسلامي، وحزب مصر الفتاة بأصوله من الحضارة الفرعونية، الشيء المؤكد، وما شفته بعيني أن الرابطة التي تجمع بين الإخوان المسلمين كانت قوية، وتظل تتصاعد وهي تستمد حقها في الوجود بقوة الدين.

أيام الهروب من عصا الشيخ إبراهيم عبادة لم يخطف بصري ويلهب مشاعري إلا حركة شباب حزب مصر الفتاة، حين كان يرتفع بينهم صوت يستنفر الجميع لكي يحتشدوا ويخرجوا في مظاهرة، وبمجرد أن ترتفع عقيرتهم بالثورة والتنديد بأعمال الحكومة كانت الدكاكين والورش الأهلية تغلق أبوابها، ويسير صبية الورش والأسطوات مع الجموع حتى تنقلب شوارع المنصورة - من شدة الزئير - إلى وحش ضار.

يعتلي شاب الأعناق، يلوح بقميص أبيض مضرج بدماء طالب خرج في مظاهرة أمس، أردته إحدى الرصاصات قتيلا، كانت البندقية صناعة إنجليزية، الرصاصة إنجليزبة، اليد التي ضغطت على الزناد مصرية!؟

تساءلت في سن النضوج : أمن الحكمة أن يموت الشجاع ويعيش الجبان ؟، ثم هل كان من الحكمة أن يعيش كيفما كانت الحياة، أم يظل يخوض أهوال الصراع ؟ من كان محمولا على الأعناق راح يهتف والمتظاهرون يرددون وراءه (جبل الطور اليوم بينادي .. القوا في عبد الهادي).

عرفت لأول مرة أن في مصر حكومة موالية للإنجليز، وأن رئيس وزرائها كان يدعي إبراهيم عبد الهادي باشا، وأنه أمر باعتقال من يخرجون للتظاهر وإلقائهم في معتقل "جبل الطور".

تحول هروبي من المدرسة إلى متعة سياسية وثقافية، أصبح الشارع صديقي ومعلمي قبل الكتاب، وحتى بعد أن عرفت حياة الكتب كان هو المورد الأول للمعرفة، كما أذكر له بالامتنان والشكر سعة صدره لي حين استضافني على إحدى التلتوارات ومنحني شرف الكتابة بين أسطوات دهان السيارات وميكانيكية على الطريق وأصحاب ورش متنقلة للسمكرة وضبط وإصلاح أبواب العربات .

هناك كتبت رواية "أولاد المنصورة"، وكنت كلما فرغت من فصل رحت أقرأه عليهم، وكنت أشجعهم، بل وأرجوهم أن يقولوا لي رأيهم بلا حرج أو تحفظ، ولكم استمعت إلى تعليقاتهم - في حب - كتلميذ يتلقى درجات النجاح من معلمه (١).

العودة إلي خط فرعي في محطة مؤقتة

ذكرتني أجواء مظاهرات الطلبة والعمال بتلك الأجواء التي كانت تسود البلاد في عباءة من الظلام إبان الحرب العالمية الثانية، في ذلك الوقت كنت في سن المراهقة العمرية والفكرية، تمنيت أن أعود من تحليقاتي فأجد في طريقي مخرجا سينمائيا له عشق بالشوارع مثلي، وأن يعهد إلي بدور قريب الشبه من دور ممثل فيلم"سارق الدراجات" الإيطالي، طفت في دماغي حكاية التمثيل بعد أن شاهدت "سفير جهنم" ليوسف بك وهبي، و"عودة الغائب" لأحمد جلال، و"ابن الفلاح" لمحمد الكحلاوي، و"أحمر شفايف" لنجيب الريحاني .

في ذلك الوقت، اعتاد أبي أن يشتري يوم الخميس مجلة "المصور" بأربعة قروش، وكان يطلب إلي أن أقرأها على سمعه، كان أول عدد اشتراه يحمل غلافه صورة البطل "عبد القادر طه" الضبع الأسود الذي قاتل اليهود في بسالة وشجاعة حتى حاصروه في معركة "الفالوجا".

تابعت القراءة بعقل يسرح مع ميعاد صديقي رئيس فريق التمثيل بمدرسة الصنايع، كان دعاني في نهاية العام الدراسي لمشاهدة العروض المسرحية التي كانت تجري في مسابقة فنية بين فرق المدارس المسرحية على مسرح الجامعة الشعبية "هيئة قصور الثقافة الآن"، كدت أقبل يده





حتي يجد لي دوراً، أي دور، وقفت أمامه أرتجل بعض المشاهد من أفلام شاهدتها، كان ينظر إلي في رثاء، حاول جاهدا ألا يخدش مشاعري، وهو جالس وراء مكتبه في الغرفة التي خصصها أبوه له ليمارس فيها هوايته.
لمحت على مكتبه مسرحيات لموليير، وأحمد شوقي، وبرنارد شو، وتوفيق الحكيم، أعارني هذه الأعمال قرأت بدون فهم أو استساغة، اكتشفت أن القراءة تحتاج إلى تربية وجهد ومعاناه، ولكن بالتدريب عليها يمكن للمرء أن يحصل على نوع من الابتكار، ولكني كنت أتعجل الدور الذي سيرفعني إلى قمة نجيب الريحاني.
باغتني صديقي المسرحي بقوله والحرج يتملكه : ليس الفن تمثيلاً فقط، أبواب الفنون كثيرة، ممكن ترسم، ممكن تكتب مسرحيات، ممكن روايات ... قصص ....، أذكر أنه قال: ونظراً لأن التمثيل بالذات يحتاج لمواصفات جسدية محددة، تحرج أن يقول بأنني بذراع واحدة، ثم استطرد : إنما يمكنك أن تقرأ، فالقراءة إبداع آخر، عندما تتذوق جمالياتها ستكون قد غرزت في نفسك مجموعة من الفضائل، وقد يمكنك أن تعيد صياغتها وتقديمها في أنماط تكون ملائمة في التعبير عن هموم الإنسان المعاصر، وبذلك تتيح السيادة للأسلوب القادر على معالجة أدق خلجات الإنسان وخلجات اللحظة المعاشة بتناقضاتها.
ثم أعطاني مجموعة من الروايات الرومانسية :"بول وفرجيني"، "غادة الكاميليا"،"تحت ظلال الزيزفون"، وجميعها لفظته خشونة حياتي وتربيتي التي كان فيها الكثير من الصرامة، لكنني انطويت على الكتب التي اخترتها بنفسي.
أثناء البحث عن ما يشبع جوعي الثقافي، عثرت على سلسلة "قصص للجميع"، و"كتب للجميع"، على صفحاتها طالعت "ذئاب جائعة" لمحمود البدوي، توقفت طويلاً عند "دماء لا تجف" لعبد الرحمن الخميسي، دفعني حبي له للبحث عن مؤلفاته، انسكبت في روحي قطرات من دماء مجموعته القصصية "قمصان الدم"، ثم تعرفت على عبد الرحمن الشرقاوي قبل أن تتسع أمامي شرفة المطالعة؛ فتعرفت على بلزاك وموباسان وديكنز وشالوخوف وجوركي وتولستوي وتشيكوف.

في "دعاء الكروان" استوقفني وصف طه حسين لحياة "آمنة" بطلة روايته بأنها "كلها شظف وخشونة"، وفي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل وصف تقريري لحياة الفلاحين الذين ـ في خنوعهم ـ تكيفوا مع حياة الشقاء، وباتوا قانعين بما يقع عليهم، ويرضون عنه. عرفت المجتمع بأفراحه، بأتراحه، بطبقاته المستبدة، بفلسفاته الاجتماعية من الروايات و القصص، مع أنني كنت أحد الأضلاع الرئيسية في طابور التلاميذ الخائبين الذي كان أول من ترتفع على قدميه وتهبط عصا الشيخ إبراهيم عبادة، في عز "طوبة وأمشير".
بيد أن ذلك كله لا ينسيني وجه الطالب محمد حسن عبد الله الذي أصبح أستاذاً للأدب الحديث في جامعة الكويت، ثم في جامعة القاهرة. كان قد سبقني إلى المعهد الديني بالمنصورة عام ١٩٥٠ ـ ١٩٥١، وفي أحد الأيام جاء لزيارة المدرسة في زيه الأزهري، سألته عن طريق القبول بالأزهر، عرفت منه تاريخ تقديم الأوراق، في يوم الامتحان جلست أمام ثلاثة من الشيوخ، طلب إلي أحدهم أن أكمل ما بعد :"محمد رسول الله والذين آمنوا معه أشداء على الكفار رحماء بينهم"، وطلب الثاني أن أكمل ما بعد: "إنا نحن نحيي الموتي ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء أحصيناه في كتاب مبين"، وطلب الثالث أن أكمل ما بعد: "يا معشر الإنس والجن إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان".
تعثرت في التلاوة لأول مرة، تفصد العرق من جبهتي، أغرق عيني في بحور الخوف والتلعثم: يا معشر .. يا معشر، والشيوخ الثلاثة يشجعونني قائلين في نفس واحد : هه .. فأقول: يا معشر الجن، وهم لا يزالون يشجعونني بكلمة: هه، لعلي أنطق وأقول: يا معشر الجن والإنس، ثم انفجرت في البكاء خوفا من الرسوب والعودة إلى محطات الهروب من المدرسة.
لكنني فوجئت بأحدهم يقول لي: قم يا شيخ عبد الفتاح أنت ناجح، وأوصاني ثلاثتهم بالانكباب علي تلاوة القرآن كل يوم حتى أحفظه عن ظهر قلب، ثم سألني أحدهم قبل أن أغادر المكان، وهو يسجل اسمي في كشف الناجحين عن المذهب الفقهي الذي أريد أن أتلقي علومه، أجبت دون





أن أعرف أوجه الاختلاف الفقهية في الإسلام :المذهب المالكي، بص الشيوخ إلى بعضهم في دهشة، ثم ابتسموا في غموض حين سألني أحدهم: أنت أصل جدودك مصريين؟ لم أكن أعرف أن المذهب المالكي كان منتشرا في مصر إبان عهد أحمد بن طولون حين كان الشيعة يحكمون مصر، وبسقوط حكمهم أصبح المذهب الشافعي هو السائد.
بعد أن حصلت على شهادة الابتدائية الأزهرية سنة ١٩٥٥ التقيت بصديقي الميكانيكي(؟) تحدث إلي عن فكرة الألوهية والأجرام السماوية وهندسة بناء الكون، أعطاني كتاب"أسس الدولة" لجون ستيوارت مل، وأعمالا لهارولد لاسكي، كان يمشي وفي جيب جاكتته الإنجيل، وفي الآخر القرآن، وفي الجيب الداخلي"أصل العائلة" لأنجلز، هو من أساتذتي الأوائل الذين كنت أجلس معهم على التلتوارات، وعدني بأن سيأتيني بمجموعة مكسيم جوركي القصصية"الحضيض"و"مخلوقات كانت رجالا".
اكتشفت أن الكتابة هي المؤامرة الوحيدة الشريفة في العالم ضد من يكيدون للإنسان، فعلمتني الخبرة المكتسبة من الحياة ، والثقافة أن أحرر لغتي من الأساليب المطروحة، أزعم أنني طبقت هذه التقنية أثناء كتابة "أولاد المنصورة"، اهتممت بالتركيز على الجانب الحركي داخل حي شعبي مهمش، أعلن لفيف من أبنائه عن عزمهم الخروج من نطاق الفردية بالمشاركة في تكوين فريق لكرة القدم.

انتصروا على مختلف الصعوبات حتي تكوَّن الفريق، خاضوا به العديد من المباريات ضد فرق البلدان والقرى المجاورة، حين يعودون إلى الحي مفعمين بنشوة الفوز، كانوا بعيدين عن روح الأثرة والأنانية فيهدون فوزهم للمدينة التي لم تعرف الانتصارات وهي علي ما يبدو ـ في ذات الوقت ـ لا تعرف شيئاً عنهم.
الصعوبة التي قابلتني أثناء كتابة هذه الرواية ظهرت حين كنت أفكر: كيف أجعل الآخرين ـ بعد وقوع النكسة ـ يستمرون في حركة تصاعدية، بينما كان على الطرف الآخر من يفشون ثقافة الهزيمة، والانكماش في مواقع الفشل، وتكتمل فصول المأساة عندما نرى أن شباب الحي مستبعدون من كل تشكيل اجتماعي، لقد كونوا فريقاً لا يعرف غير الحصول على نتائج الانتصارات، ولكن أحدا لم يستطع أن يشكل منهم قواما اجتماعيا، تتحقق علي يديه ـ أو قدميه! ـ طفرة تنتشل من هم على حافة الانهيار من الانهيار .
لم يكن من نصيبهم سوى العيش في حالة من ردود الأفعال المحبطة، وهي أعمال تعجزهم تماماً عن رد القهر؛ فاستعانوا علي الوقوف أمامه بالحبوب المخدرة، ونسيج الأحلام التي يختلط فيها الكابوسي بالواقع، بينما كانت الشوارع تغرق في أقوال ساسة لا يخلو أحدهم من ديماجوجية، تقول ما لا تفعل، وتفعل في النور والظلام ما لا تعلن عنه(!!).
ثم أتذكر ـ أثناء الكتابة ـ الزقاق الذي انطلقت منه أعمال نجيب محفوظ لتناقش الكثير من قضايا الوطن وهموم المثقفين دون أن يبتعد الكاتب عن هذا السياج ليشارك في حركة النضال السياسي؛ فقضيته الكبرى كانت الكتابة فقط والاهتمام بحياته الوظيفية، على حين كانت الحرية ـ بعد ١٩٣٩ حتي ١٩٤٤ ـ هي قضية البلاد الأساسية، وبحيث لم يهد لمجتمع المثقفين دور مؤثر، أو ضمير يحفز القوى المقهورة للوقوف على الأقدام في صلابة .
حول عناصر البناء في قصصي القصيرة، إنها في جملة قصيرة ترهص بانهيار الفواصل بين الشكل والمضمون :"وأحياناً باحتفاظ كل عنصر تقني بخصائصه الموضوعية والجمالية في إطار اندماج الفواصل بينها» (٢) .
لا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لتجربتي الروائية أثناء كتابة روايتي" العنف السري" لقد انتقلت بين الروافد الاجتماعية المستمدة من جذور تاريخنا القومي، الفرعوني، القبطي، الإسلامي، لكي أنفخ في روح عاطفة الانتماء، وجدت حرية الفرد لا تتحقق في مجتمع مكبل برذائل الاستئثار والأنانية .
تابعت خطوات بطل الرواية، كان هو الذي يسوقني مع كل تجربة يخوضها حتي تنتهي بالفشل، ومع ذلك ظل يحاول، بوجه آخر، واسم آخر، في أمكنة مختلفة، ولقد تعدد فيه الأدوار، فهو "المعصوب العينين" الذي يري ببصيرته كل ما يدور في "الخلاء" ،والخلاء في الرواية هو البديل، أو المعادل الموضوعي للمدينة الفارغة من معاني الفضيلة.

بعد أن استكملت ملامح هذا البطل تساءلت:هل يمكن أن يكون شاهدا على عصر رديء؟

إنه البطل العربي الذي نجده في السجين بملامح "فهيم المصراتي"، وهو "الجندي" العائد من معارك الهزائم، وهو سلمان "الفران"، وهو "الشيخ" ثم "الإمام" الذي كانٍ يقف علي رأس حلقة الذاكرين مساء كل خميس "مستهلاً الإنشاد بالصلاة علي النبي وآل بيته، والترحم على الشهيد الإمام علي وولديه الحسن والحسين وأمهما فاطمة الزهراء (٣).

لقد شجعني هذا البطل ـ كمنتقم لا يفتقر إلي بناء عقائدي- علي أن أتحمل معه تبعات كل شخصية تولي القيام بها، ومضيت معه وهو يحاول في أجواء بلا فواصل، حيث تداعت جدران الأزمنة والأمكنة، حيث باتت تنتظمهما حلقة في سلسلة من الشقاء، بينما هو مستمر مع تقدم خطواته "فتسلمه الجدران إلى جدران أخرى لا نهاية لها» (٤).

هوامش

(١) فازت الرواية بالجائزة الأولي في المسابقة التي ينظمها نادي القصة .

(ü) بطل قصتي "بصقات فرعون الملونة" المنشورة بجريدة القبس الكويتية عام ١٩٨٠ .

(٢) د.محمد زيدان "نصوص تسبح في ملكوت الحلم" تأويلات لنماذج مختارة للقاص عبد الفتاح الجمل ، مجلة اوراق ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم شرق الدلتا) ٢٠٠٢.

(٣) العنف السري، المجلس الأعلي للثقافة ٢٠٠٧، ص ٦٨ .

(٤) العنف السري، ص٦٢١





محطات من رحلة الحياة والكتابة



هيثم بهنام بردى
العراق

تصدير:-
لا اعتقد بأن أية سيرة ذاتية قادرة على الكشف عن خبايا حياتي الخاصة.
نابوكوف.

المحطة الأولى: عام ١٩٦٦ ـ السادس الابتدائي
مدرسة قديمة مبنية من الحجر الجبلي والجص الأبيض المخلوط بالرماد، صفوف تنضح برائحة الطفولة المشاكسة بنوافذ خشبية نظيفة، رحلات قديمة متراصة بانتظام تحتوي بين حناياها أجسادنا المتوثبة بقاماتنا الغضة المتسربلة بالدشاديش المطوية حول بطوننا واللابدة تحت (التراكسوت) الأصفر، وعيوننا البريئة المتطلعة دوماً للاكتشاف تعانق المعلم وهو يكتب على السبورة:
المدرسة: التغلبية الابتدائية
المادة: الرسم
وفي الجانب الآخر من السبورة:
التاريخ: ١٩٦٦/١٢/٢٠
الموضوع: رسم منظر طبيعي
ونرسم، نلون بالباستيل، يكون الجبل عندي بخمسة ألوان متباينة ومتوافقة، والسماء بلونين أو ثلاث، والكوخ بعدة ألوان، وكذلك السياج والنهر والزورق والأوراد.

وعندما يصل المعلم إلى مقعدي يتأمل الرسم ملياً، ثم يتناول دفتر الرسم ويأخذ المنظر منه، يقصه بعناية وتؤدة، ومن ثم يقول:

- أصبح عندك في المعرض خمس لوحات.

المحطة الثانية: ١٩٦٨ ـ الأول متوسط

من أجمل الذكريات ذلك التبدل في النسق الحياتي لمرحلة مهمة من رحلتي مع الحياة فبعد الركون إلى الرتابة والركود جاءت مرحلة الانتقال من مرحلة إلى أخرى، فالعمر الآن ثلاثة عشر ربيعاً والرحلة اجتياز الخط الأحمر من الطفولة ودخول عتبة المراهقة مع ما يترتب من ذلك من تغييرات في السلوك الاجتماعي والبايولوجي، أول التغييرات هو تلك الرحلة الجميلة والمضنية بالأقدام من المدنية إلى المتوسطة والإعدادية (إعدادية الصناعة حالياً) مع ما يرافقها من احتدام مع عوامل الطبيعة من برد ومطر وعواصف وطين، والمعركة غير المتكافئة بين هذه العوامل والأسمال التي كانت لصيقة بأجساد أغلبنا، ناهيك عن فقر الدم والسعال والزكام والأنفلونزا..

نحن الآن في تشرين والجهة البعيدة عن الإدارة تحوي أجسادنا المقرورة، يدخل مدرس المادة الفنية وتحت إبطه دفاتر الرسم، يوزعها علينا، أفتح الصفحة لأعاين درجة التقييم وأصعق (٣٠/١٠٠) فيهمد على صدري حزن كثيف وأكاد أجهش بالبكاء، يحس صديقي (الذي رحل عن عالمنا قبل عقدين من السنين بالسكتة القلبية) بما أعاني، ينظر إلى المنظر الطبيعي وإلى الدرجة، لا يحتمل الموقف، وقف (وقد كان معروفاً بجرأته ومحبته للمحاججة) ويهمس:

- أستاذ..

يلتفت إليه المدرس.

- نعم..
- لماذا وضعت لهيثم هذه الدرجة.
- انه يستحقها.
- كيف؟... أنظر إلى لوحته، إنها جميلة، بل هي أجمل اللوحات المرسومة..
- إنني أنقذه من نفسه..
- كيف.. ؟
- أن يتحاشى المواقع الصعبة..
- ماذا تعني؟.
- أعني، إنني لا أصدق أن ولداً مراهقاً يرسم شجرة بعشرة ألوان، هذا تفكير سابق لعمره..
- أستاذ، (الله يخليك) انه فنان التغلبية
- ليكن.. هذه قناعتي..

ثم أمر صديقي بالجلوس، فيما كانت الدمعة التي انساحت من عيني ووقعت على المنظر الطبيعي تتخذ مسارها كالسكين فوق تفاصيل المنظر الطبيعي.

وبالمناسبة...

بعد أن تركت الرسم عقب هذه المأساة وبعد ثلاث سنوات وأنا في (الرابع الإعدادي) كان نفس المدرس يملي علينا رسم أي شيء نختاره وفي الصف.. كنت غير مبالٍ بكل هذا، وفجأة برق في خاطري..

- عليّ أن اثبت للأستاذ إنني فنان..

وقف على رحلتي، كانت الورقة بيضاء، قال:

- أرسم.

قلت له.

- شرط أن تجلس جواري على الرحلة.
- لماذا..
- لغرض في نفسي ابن يعقوب.

أجاب بنبرة مستخفة:

- حاضر..

وصالت ريشتي وألواني على أديم الورقة، وفي ظرف ربع ساعة اكتملت اللوحة، نظرت إليه اللوحة بعين دامعة وقالت له:

- هل تيقنت أنه كان يخوض المواقع الصعبة بجدارة.

قال الأستاذ للوحة:

- كان صغيراً على هذا..

قالت اللوحة.

- ولكن خاضها قبل ذلك.
- كنت أسير ظني.
- ولكنك خسرته كفنان.
- الوقت لا يزال في يده..

قالت اللوحة بتوكيد..

- نعم لا يزال في يده ـ إنه يرسم الآن ولكن بالكلمات..

نهض الأستاذ وربت على كتفي وهمس .

- إنك فنان موهوب.





المحطة الثالثة: ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ (الثاني والثالث متوسط)
كان اسمه نائل فرج، طالب من بعشيقة، يدرس في ثانوية قره قوش، يقف في مكتبة المدرسة والكتب خلفه مرصوفة بعناية،انبهرت بهذا الكم الهائل من الكتب، واستافت خياشيمي رائحتها الزكية، أعطيته ورقة الاستعارة..
أسم الكتاب: الملك لير.
أسم المؤلف: إعداد ـ كامل كيلاني .
راوزني بعينيه الزرقاوين وقال:
- للقراءة أم للتفرج على الصور؟.
أجبته بتوكيد:
- بل للقراءة..
وبعد أن أعدته بعد أسبوع أمسكني من ذراعي، ثم فتح الكتيب المزين بالصور البديعة وقال:
ـ- اشرح لي القصة.
ففعلت، وزدت عليها من خيالي، قوّس حاجبيه دهشاً، ثم قلت:
- وأستطيع أن أقول لك لمن هذه القصة بالأصل.
ازدادت دهشته وهو يقول:
- من.. ؟
قلت وأنا أحاول أن أتلفظ الاسم جيداً.
- وليم شكسبير.
قلت الكلمة من فمه.
- رائع..
وهكذا قرأت كل كتب كامل كيلاني (خمسة وعشرون كتاباً أو أكثر) وكتب محمد أحمد برانق (عشرون كتاباً أو أكثر) وقصص المغامرات والتشويق بحيث بلغ عدد الكتب المعارة باسمي خلال عام ١٩٦٩ وأنا في الثاني المتوسط أكثر من ستين كتاباً.

المحطة الرابعة: ١٩٧٣ (الصف السادس العلمي)
(ألف ليلة وليلة) هذا السفر الملحمي المدهش جعلني أحلق في عالم مليء بالسحر والغرابة والخيال الجامح، وجعلني سندباد أعيش حالة صوفية وانغمرت في عالمه الساحر بحيث جعلني أفكر في أن أسمي نفسي سندباد (وقد حصل هذا مستقبلاً عندما تعينت في إحدى قرى محافظة الأنبار التي تبعد عن قره قوش مئات الكيلومترات وسفري المتواصل منها وإليها جعل أبي يقول لي احدى المرات: هل أنت سندباد يا بني ألاّ يضجرك السفر والتجوال الدائمين) هذا الكتاب وجدته في مكتبة الثانوية فاستعرته، وفي درس اللغة العربية وجده الأستاذ الشاعر المبدع معد الجبوري الذي كان يدرسنا المادة المذكورة في درج الرحلة فأنهضني وسألني:
- ما أسمك
- هيثم بهنام.
فنهض زهير وقال:
- إنه أخي أستاذ.
وكان زهير على معرفة طيبة بالشاعر كون زهير يكتب بداياته ويعرضها على الشاعر، وكان الأخير يرى في زهير شاعراً في المستقبل القريب.. فابتسم بوجهي ثم التفت إلى السبورة وكتب (جمجمة في متحف) واستدار قائلاً:
- هذا هو موضوع إنشاءنا هذا اليوم.
وبعد وقفة.
- في نهاية الدرس أريد دفاتر الإنشاء عندي..
صدمني العنوان الرومنطيقي واستفزني في آن.. فأنشأت أكتب.. وأكتب.. وأكتب، ولم أنتبه إلى الأستاذ وهو يقف إزائي ودفاتر الإنشاء في يده واللغط في الخارج على أشده فخجلت ووضعت القلم جانباً وقلت في وجل:
- بقي القليل..
وأعطيته الدفتر، بيد أنه أرجعه وقال:
- بل أكمله..
وفي اليوم الثاني، أعطاني الدفتر فتحت الصفحة لأتفاجأ بالكلمات التالية: أنت مشروع قاص .

المحطة الخامسة: ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥ / معهد الصحة- أول الغيث.
كانت فرحتي لا توصف وأنا أرى اسمي مطبوعاً تحت عنوان القصة في صفحة (ثقافة) من مجلة (الاشتراكي)، وصارت المجلة صديقي الودود أحملها بين كتبي وأتأملها في الليل، إلى أن انسل من روحي شخص أعرفه، يحمل ملامحي. ولكن بها بعض الشيب مع صلع في الرأس ونظارات طبية سميكة، ابتسم عن أسنان صفراء تلبد تحت

شارب كث وهمس:

- هذا أول الغيث.

المحطة السادسة: ١٩٧٦ / صيفاً / الرواية.

قرية جميلة جداً، تحفها أشجار النخيل والمشمش والرمان والأجاص بيوتها من طابوق وأسقفها من حديد الشيلمان اسمها غرائبي (الجواعنة الشرقية) يفصلها عن ناحية البغدادي هذا الكائن الأزلي الرائع السرمدي البقاء الذي اسمه نهر الفرات.

هنا في إحدى غرف المركز الصحي يجلس هيثم في عمر (٢٥) يقرأ في العدد العاشر من مجلة الطليعة الأدبية قصته (تل الزعتر) بفرح من اكتشف طريق الإبداع ووضع خطواته الأولى في طريق الشهرة..

وفي نفس المكان

وبعد أشهر عديدة من الكتابة ينجز روايته الأولى (الغرفة ٢١٣)، نشرت في كتاب عام ١٩٨٧. وفي نيسان من عام ١٩٨٢ كتبت رواية (الأجداد) وأنجزتها بعد شهرين وبقيت طي أدراجي حتى هذه اللحظة، وعام ٢٠٠٧ نشرت روايتي الثالثة (مار بهنام وأخته سارة) وبعد عام نشرت روايتي (قديسو حدياب) وأعكف الآن على كتابة روايتي الخامسة.

المحطة السابعة: ١٩٧٧ / القصةالقصيرة جداً/ صدى- الطفل البكر.

(صدى) أولى الولادات الصحيحة لهذا الفن الإبداعي الصعب، داعبتني الفكرة فحاولت أن أسكبها على الورقة وفي قالب قصصي، ولكنها أبت إلاّ أن تأتي وتولد في النهاية من رحم الذاكرة على شكل قصة قصيرة جداً، وهكذا كان.. صيف عام ١٩٧٧ من لهيب حر تموز ولدت (صدى) لتطفئ سعير التوجس المحموم، فكانت طفلي البكر، وتوالت القصص حتى بلغت ثمانٍ وعشرين قصة نشرتها في مجموعة (حب مع وقف التنفيذ) عام ١٩٨٩، وهكذا دواليك نصاً يعقب نص حتى أصدرت مجموعات أخرى هي (الليلة الثانية بعد الألف) عام ١٩٩٦، و (عزلة أنكيدو) عام ٢٠٠٠. و(التماهي) عام ٢٠٠٨ وقد رحب النقاد والوسط الثقافي بتجربتي في كتابة القصة القصيرة جداً حتى بلغت الكتابات النقدية عن مجمل تجربتي في كتبي الثلاث أكثر من ثلاثين نقداً لنقاد وقصاصين، وقد أدرجها الأديب خالص ايشوع بربر في كتاب أعده وقدمه اسماه (حبة الخردل) أصدره عام ٢٠٠٥ وأعاد طبعه عام ٢٠١٠... ولنفاذ كتبي الأربعة ولكثرة الطلبات عليها جمعتها في كتاب واحد أسميته (القصة القصيرة جداً / المجموعات القصصية ١٩٨٩-٢٠٠٨) وصدر عن دار رند للطباعة والنشر بدمشق عام ٢٠١٠.

المحطة الثامنة: القصة القصيرة.

رغم أن أول إصدار لي كان في جنس القصة القصيرة جداً، إلاّ أن أولى محاولاتي في الكتابة كانت – كما أسلفت- في القصة القصيرة، لقناعتي بأن الوقت أزف لإصدار مجموعة قصصية قدمت عام ٢٠٠٢ مجموعتي القصصية (الوصية) إلى دار الشؤون الثقافية وصدرت أواخر نفس العام.

وكانت النقطة الفاصلة في ايلائي للقصة القصيرة أهميتها المستحقة عام ٢٠٠٦ حين فازت قصتي القصيرة (النبض الأبدي) بمسابقة دار الشؤون الثقافية بالجائزة الأولى، ومن ثم فوزي بجائزة ناجي نعمان اللبنانية بمجموعتي القصصية (تليباثي) التي أصدرتها دار نعمان للثقافة في بيروت عام ٢٠٠٨ وعاودت إصدارها بطبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام ٢٠١٠ والتي جلبت انتباه النقاد بشكل لافت بحيث بلغت البحوث التي كتبت عنها أكثر من ستة، والدراسات النقدية أكثر من ثمانية، ولا زالت تطرح نفسها في الوسط الثقافي كمجموعة قصصية تحمل سمات جديرة بالتناول... هذا الأمر جعلني أقدم على طبع مجموعتي القصصية الثالثة التي تحمل عنوان (نهر ذو لحية بيضاء) عن دار تموز بدمشق عام ٢٠١٠، ومن ثم أصدرت مجموعتي القصصية الرابعة (أرض من عسل) عن دار الحوار في سوريا عام ٢٠١٢، ولدي مخطوطة جاهزة للطبع عنوانها (الأجساد وظلالها).

المحطة التاسعة: أدب الطفل.

يقال: وهذا صحيح، أن الكتابة للأطفال عمل صعب جداً، فلهذا ترى أن الذين يكتبون للأطفال لا يربو عُشر المبدعين في مجال القصة والرواية والمسرح. ومن البديهيات أن الرجل مهما بلغ من العمر يتبقى في حشاياه طفل بريء





يمارس ألعابه أحياناً في غياب الذاكرة والوعي، فنرى بعض الناس يتصرفون في سلوكهم أحياناً كالأطفال، والبعض الآخر يجلس طوال النهار يترقب أفلام الرسوم المتحركة والبعض يجلس مع أولاده الصغار يداعب الدمى ويراقصها، والبعض،... عند المبدع الحالة تختلف، فمنهم من تجد في نصوصه المكتوبة للكبار روح الطفولة، إن كان النص شعراً أو قصة أو مسرح.

بالنسبة لي راودني إحساس عام ٢٠٠١ م أن اكتب مسرحية للأطفال بعنوان " الحكيمة والصياد "، وأخذت اسوّد الأوراق، ثم عرضتها على القاص المبدع طلال حسن فأثنى على التجربة وأشار قائلاً :

- أنك ذو تجربة تبدو بعيدة في الكتابة للطفل.

وفي عام ٢٠٠٧ نشرت في كتاب مستقل.

وعام ٢٠٠٣ م أنجزت سيرة قصصية للأديب العربي الكبير (الجاحظ) ونشرتها في كتاب مستقل عن دار تموز بعنوان (مع الجاحظ على بساط الريح) عام ٢٠١٠، وفازت مسرحيتي (العشبة) بالجائزة الثانية في مسابقة أدب الطفل – جائزة عزي الوهاب للمسرح – التي أقامتها دار ثقافة الأطفال في وزارة الثقافة عام ٢٠١٠ ونشرتها في كتاب مستقل صدر عن مطبعة الديار بالموصل عام ٢٠١٣... ولي ثلاث مخطوطات جاهزة للطبع ضمن سلسلة (قصص للفتيان)، وأفكر الآن في كتابة مسرحية للفتيان مستوحاة من حكايات كان يرويها لي جدي جرجيس بردى (رحمه الله).. وربما ستأخذني الكتابة للأطفال إلى جزر بكر لم أكتشفها في طفولتي.

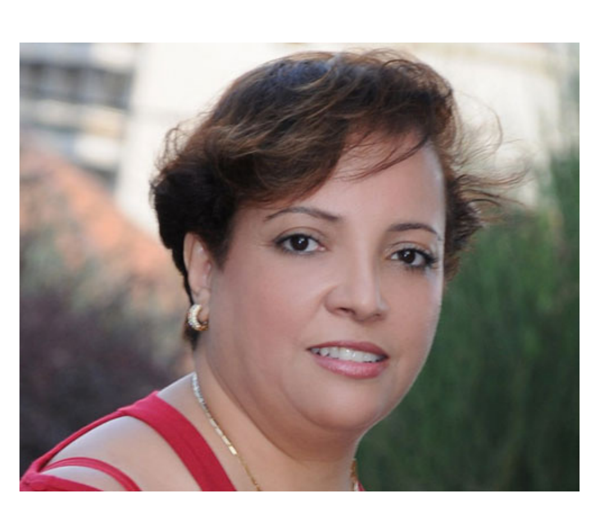
وتبقى الكتابة للأطفال عندي تلبية لإلحاح الطفل الذي يفك قيده من تلافيف دماغي ويتحرر ليكتب هو نصه.

تصدير ثانٍ:-

الكتابة تبدوٍ سهلة، غير أنها في الواقع اشق الأعمال في العالم.

- أرنست همنغواي





ومضة ملكوت السرد

فضيلة الفاروق
الجزائر

لا أدري هل المقصود الرؤية الجمالية الإدراكية الحسية أم تقاطع المخيلة و الواقع في بناء أحداث الرواية أم مدى الذهاب في رمزية مكوناتها من مكان و زمان و شخصيات و غيرها؟
لأن الرؤية الفنية واسعة و متعددة الأوجه و تحتاج لكثير من الشرح لتقنيات كتابة الرواية حسب أنواعها أيضا.
بالنسبة لي حتى الحياة التي أعيشها تشبه نصا أتحرّك في داخله، و أعتبر نفسي صانعة بعض أحداثها و مجبرة على التأقلم على بعضها و الإستمرار فيها و أعيشها لأني لم أتعثر بنقطة النهاية بعد.
أبني أحداث روايتي من الحياة، فهي الملهم الأول لي، أتأمل لوحة كاملة في مخيلتي تتكون من خلال ما أتأثر به و أجمع أجزاءها و أصقلها لغويا.
لكن السؤال القوي الذي أطرحه على نفسي هو: هل بإمكاني أن أقدم موضوعا حساسا و مؤلما بطريقة جمالية للقارئ؟
لأن الموضوعات التي تحفزني للكتابة تنبثق من قضايا إنسانية ، غير ذلك أرى أن سرد حكاية طويلة للقارئ لمجرد المتعة شيء لا أتقن فعله إلاّ للأطفال، و لي تجارب قديمة في هذا المضمار.
تحضرني العناوين بشكل مكثف فأسجلها على أول صفحة للمخطوط، أما الشخصيات فتولد حسب الأحداث، في فضاء أختاره حسب معطيات الرواية.
يشكل الماضي أهمية كبرى لديّ، فكما أرى الجمال في الأماكن القديمة و الأشياء "الأنتيكا"، أحب أن أزين نصي بأحداث من الماضي، و عادة مخزون ذلك هو ذاكرتي الشخصية و ما عشته في طفولتي و صباي ...
الأحداث التي تتشابك و تتقاطع على معلم زماني مكاني تصبح مثل عملية رياضية أو لعبة تركيب لغوي و قد قلت هذا مرارا، فالصور واضحة في رأسي، و تركيبها يصبح شيئا ممتعا.

أختار الأسماء بدقة، و أهتم كثيرا بوقعها الجمالي على القارئ و مدى إحالته على هويتي و مرجعيتي الثقافية. وصف الشخصية أهتم به أكثر من الداخل، مع أن بعض الوصف الخارجي يكون جيدا. فلطالما أدركت أن الأعماق هي التي لا يراها مجتمعنا، فهو مجتمع يرى السطحيات. أقف عند الأعماق و أرسم بوضوح كيف تفكر المرأة تجاه ما يحيط بها و تجاه الرجل تحديدا بناء على تصرفاته نحوها، ذلك أنّ صوت المرأة الذي حُوِّل بقدرة قادر إلى " عورة" جعلها مخلوقا غير مفهوم، مثل الطفل الذي يبكي و لا نفهم ما به، هي هكذا كائن يبكي في صمت و مشاعره و أفكاره غير معروفة. لذلك في الغالب صوت الراوي عندي لامرأة، قد يكون للشخصية المحورية التي ترصد الأحداث بمشاعرها و عقلها، أو رجلا له حس إنساني رفيع.

لم أحب كثيرا الإطالة على القارئ بالثرثرة عن أشياء لا تخدم النص بقدر ما تخدم حجم الكتاب، فأنا أختصر قدر الإمكان ما أريد إيصاله، لأني كرهت دوما الكتب الضخمة. و كرهت تفاصيل وصف الخارج و الإسهاب فيها كأنها ستغير شيئا في الكون.

أما النهاية فأحبها مفتوحة على إحتمالات عدة، و عادة ما أجعلها رمزية يمكن للقارئ أن يعطيها تفسيرات لا نهاية لها. أجدني في الغالب منجذبة نحو نهاية معينة حين أشعر أن العمل إكتمل و هذا لا يعني أن ما أعتمده أنا هو الأفضل لقد أحببت نصوصا كثيرة لها نهايات جميلة لا يمكن تأويلها، و لكن مجرى الأحداث و حالتي النفسية كلاهما يؤثر في نصي و يقوده عبر دروب معينة تنتهي دوما عند أفق مفتوح.

هذا بالمختصر ما أعتمده من فنيات عند الإشتغال على نص سردي طويل.

رؤية السارد لعمله



محسن يونس
مصر

الكتابة رسالة حضارية نبيلة . أنْ تبدعَ فأنت فنانٌ ..أن تكتبَ فأنت تؤدي رسالة سامية وتمارس وجودك بوعي، وتتجاوز ذاتك لتلتحم بالآخر أفقيا وعموديا وزمكانيا . الكتابة فعل إنساني قيمي يمارسه المثقف ،الكاتب الحر، الناقد لمسيرة مجتمعه ، نقْدٌ صادقٌ بنّاء غايته التغيير إلى ما هو أصلح ..الكتابة الحرّة تنقد الخطأ باعتباره سلوكا مُضرّا بالذات والغير كيفما كان الخطأ ومهما كانت قيمة ومرتبة فاعله .. الكتابة الحرة تبشر بالخير وتزرع الفرح والمحبة، وتفضح الظلم والتحيز والقهر والعدوان .. الكتابة وفق ما سبق تتجلّى أهميتها في ضبط وتنسيق الإنتاج الفكري، ليكون سندا ودعامة في التنوير ورفع مستوى الوعي والفكر للإنسان، والسموّ بالتذوق الجمالي والإحساس به في كل الكائنات، والإحساس بالمسؤولية، وتحريك إمكانات الفرد والجماعة لممارسة المسؤولية التي كلف بها الله سبحانه وتعالي الإنسان واستخلفه في الأرض من أجْل أدائها، ولن يكون لوجوده على الأرض أي معنى إلا بتأدية هذه المسئولية، إن الإنسان يحيا داخل المجتمع وبواسطته بما يوفره له من شعور بالوجود، إذ الإنسان مدني بطبعه حسب مقولة العلاّمة ابن خلدون ؛ وبما يتيحه له من ممارسة حياته وتوظيف إمكاناته وطاقاته، وبما يوفره له من أسباب العيش.. الكتابةُ فعْل واعٍ وليست نشاطا مجانيا في الفراغ، هي فاعل وفعّال من وعن حالات المجتمع، وترجمة لأفراحه وآلامه، وكشْفٌ لانتصاَراته وهزائمه، وإضاءة لمستقبله وتوثيق فكري للآتين، وكلما كانت الكتابة " واقعية"، والواقعية هنا لا بمعنى التسليم للواقع أو التقاطه صورة طبق الأصل، بل بالمعالجة الواقعية، ومحاولةِ إعطاء شحنة مقوية لإعادة الإنسان إلى وعيه المتوازن، بأسلوب فني راقٍ كلما ازداد شفافية، كان أدْخلَ إلى القلب وأفْعلَ في النفس .

إن الكتابة هي قضية الإنسان الواعي الذي يعايش قضايا عصره لا كمتفرج ولكن كفاعل، لأن الكتابة سلطة تمارس وظيفتها في التنوير وفي التوجيه آنيا وتستشفّ الآتي فتنير له الدرب .. والكتابة ليست بالأمر السهل، بل هي نشاط فكري مُضْنٍ يتطلّب الكثير من الجهد والتوتر العصبي والأرق والبحث الدؤوب المتواصل، من أجل العثور على الفكرة وتنظيم العبارة وتكوين النصّ كيفما كان جنسه، وصبّ ذلك في قالب أخّاذ يستهوي المتلقّي ويمتعه ويبعث في نفسه الراحة والأمل . ولا يتصوّرنّ أحدٌ أن الكتابة مطواعةٌ تنصاع في كل لحظة، وبالإمكان الإمساك بها كلما رغبنا، وتنقاد لأي مخربش بسهولة، وقد قال الجاحظ قديما :

(المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و.....) لكن مَنْ يلتقطها ويقدمها لنا ثمرة ناضجة يانعة ؟

من هنا أبدأ وأقول : كنت وما زلت أحب القصص - أي السرد - ذلك لأن الماء والسماء كانتا متعانقتين حيثما أولي وجهي، فهل لذلك علاقة بما قلت من أنني أحب القصص أي السرد ؟

بين الماء والسماء توجد يابسة فوقها ناس، اكتشفت حين تم لي الوعي بما حولي أنهم يجعلون للماء والسماء كل الحضور لديهم، فها هو الواحد منهم ينظر للسماء مدة مفكرا، ليعلن بعدها أن الأوان قد صار مواتيا للخروج إلي الماء، وربما في إحدى هذه المرات التي يتطلع فيها إلي السماء يكتشف خبرا آخر، فيهيب بالآخرين أن يلزموا اليابسة، فهناك " نوة " في الأفق، كنت أرى السماء حيادية، وأندهش من جرأة هذا على التأكيد بيقين لا يقبل أي ذرة من شك، أن الرياح سوف تهب، وأنها ستكون عاتية، محددا أيضا اتجاهها وتعلمت أن الطبيعة يمكن قراءتها، مع أنها غشوم ما زالت، وسوف تظل، ينبغي التعامل معها بحكمة وفهم، بأفق واسع، كانت حياة هؤلاء البشر الذين نشأت بينهم قصة تولد نفسها، وليس لها من انتهاء، أثناء العمل كانت الحكايات كتاب الراحة من العناء، وكانت تتركز حول إشاعة عن فعل أحدنا الشبق، وتأتي أسماء النساء، يتجلي فيهن حضور الاجتماعي، وما هو طبقي وتأتي الأسرار منفلتة من سريتها إلى العلن، ثم تأتي الشكاوى من الحياة نفسها، وتأتي السياسة أيضا، وتحط بثقلها على الألسنة، ولا شيء يمنعها من خوف، أو تحرز فنحن بين ماء وسماء ولا يوجد أي ممثل للسلطة على المراكب في رحلة الصيد، كما أننا بعيدون عن اليابسة محط كل شر، ولا تأتي الأغنيات إلا على شكل همهمات تستغل للتحفيز على مواصلة العمل، لا شيء إلا العمل، وكل ما كان هو تكئة لا أكثر، أكتشف الآن أنه لم يظهر على يابستي شاعر، وأندهش، فأنا أعرف أن أي جماعة تنتج شاعرها إلا جماعتي، وهذا ليس قدحا في الشعر، فأنا أحبه، وأقف هازا رأسي عندما أرى كثيرا من الشعراء قد تحول إلى كتابة السرد .. هل السرد فيه سحر يجذب هؤلاء إلي مملكته ؟

أهلي وعشيرتي إذن كانوا من الحكائين العظام، حتى لو أخبرك واحد منهم بخبر ما، فسوف يقدم ويؤخر، ويومئ، ويمثل، ليصلك الخبر وأنت تفتح فاك دهشا، فقد استحوذ عليك كليا، ويثيرني هذا العنوان " أسئلة السرد " وأحاول تأمله من زاوية أخرى غير تلك المقصودة بطرحه النقدي والجمالي مع تغير موجات من يكتبون السرد، ومحاولتهم الواجبة أن يكون سردهم مغايرا، والمغايرة مطلوبة بل حتمية ولا فكاك من حتميتها، فأبواب السرد تفتح لتسلمك إلي باب آخر عليك فتحه فتفاجأ بباب آخر عليك فتحه ولا يعطيك العمر وقتا كافيا لفتح كل الأبواب، ولو عشت إلى الأبد فلن تنتهي إلى الباب الأخير للسرد أبدا، أحاول أن أتأمل مقولة " أسئلة السرد» من منظور الماء والسماء، فأما من ناحية الماء فيحضرني شيئان، الأول ما كانت أمهاتنا تفعله عند ميلاد طفل، فيؤخذ خلاصه في آنية، ويوهب للماء، بعض القبائل في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية يدفنون هذا الخلاص، ولكنا نهبه للماء، ويحضرني هنا - وهذا هو الشيء الثاني - ما كتبه ميرسيا إيلياد - في كتابه صور و رموز - ترجمة حسيب كاسوحة ، حيث كتب : " ترمز المياه إلى مجموعة القوى الكامنة، وإلى جملة الإمكانات الكونية .. إنها الينبوع والأصل، وإنها الحوض





الذي يضم كل إمكانيات الوجود، وهي تسبق وجود كل شكل، وتدعم كل خلق، يشار إلي أن الصورة النموذجية لكل خلق هي الجزيرة التي تظهر بصورة فجائية وسط الأمواج، وبالمقابل يرمز الغطس في الماء إلي الارتداد إلي حالة سبقت تشكيل الشكل، وإلى استرجاع وضعية غير متميزة وغير واضحة المعالم سادت قبل الوجود. إن الطفو فوق سطح الماء يستعيد فعل الخلق الكوني المتمثل في ظهور الأشكال، وأما الغوص في الأعماق فيوازي انحلال الأشكال، لهذا تتضمن رمزية الماء الدلالة على الموت وعلى الانبعاث على حد سواء".

أما من ناحية السماء فهي الأفق الذي ينحني على الماء محتضنا يمكن له أن يمطرها برذاذه وشمسه ورياحه باعتدال طقس أو بأعاصيره، هو الروح التي تظل تسعي ولا تهدأ أبدا، في مفهومي هذا المتواضع للسرد يمكنني أن أزيد وأفسر حالتي أنا كاتب هذا السرد والواقف كإنسان علي جزيرتي بين الماء والسماء، ينبغي على السارد أن يكون في حالة كتابة دائمة حتى لو لم تتحقق هذه الحالة لتصير ورقا خطت على وجهه رؤية السارد لهذا العالم، كما تلازم القراءة الكتابة تتعانق الحالتان، وقبل التحقق أخرج بصفتي السردية للناس، أثرثر كثيرا، وأثير الكثير من الأسئلة، وأرفض الإجابات النهائية وكأنها تمتلك الحقيقة، وهي لا تمتلكها، ويكون الجدل مستمرا لأنه يبدو أن السارد يحتاج إلى المعرفة، وهو يحتاجها بالفعل قبل الشروع فيما يسمي بالتجربة الإبداعية .. في كثير من الأحيان لا تكون هناك علاقة بين ما أقرأ وبين الثرثرة والمشاكسة، وبين ما يتحقق على الورق، إلا أن حالة "البحث" و "الدهشة" و"التأمل" و"الانغلاق" و"التفتح" تلازم السارد فترة من الزمن، ثم تأتي الكتابة بعد أن تكون قد أحاطت بي، ولا فكاك منها، وهذا سر خاص بالسارد، يحاول أن يفض غموضه، إلا أنه ينسى أن يضع له إجابة أو يحاول صناعة إجابة تجعل هذا السر يخرج من قمقم السرية إلى العلانية، شيء آخر - مهم جدا - قبل الشروع في عملية الكتابة لابد للسارد أن يحيط بكل ما يريد أن يسطره .. لا يبدأ الكتابة باقتحام المجهول بأول جملة تكتب .. هذا مؤجل لما بعد، يعرف السارد أنه سوف يأتي إذا كان صادق العزم ممتلئا بحزن جميل وتوفز أصيل، طال توتر القوس، وعليه أن ينفك من عقدته وينطلق بعد معرفة موضع قدمه وموضع رأسه، يحاول السارد مجاهدة كل هذا، ويبقي مع هذا سر العمل الكتابي الذي تقوم قيامته علي الورق .. إذن يلزم السارد في هذه اللحظة قلم وورق وفكرة طال بها معاركته، وتظل تطارده إلى أن يصرخ، فقد جاء وقته وأمسك أخيرا بها وعليه أن يبدأ ..

هل يخرج السارد عن هذه القاعدة ؟

قد تحدث - رغم هذه القاعدة - استثناءات، فجأة بلا مجاهدة، فقد يكتب السارد أعمالا لمجرد الخروج من التوتر، والغضب، ولا يهم المكان .. حجرة هادئة أو مقهي يعج بضجيج الحياة، إذا قلنا مع "أرنست فيشر" في كتابه الهام " ضرورة الفن " إن المضمون تقليدي بينما الشكل ثوري، يجابهني فورا سؤال جاءني من القائمين على أمر هذا المؤتمر والشعار الذي رفعوه " أسئلة السرد الجديد " توقفت قليلا إلى أن تذكرت ما كتبته ماري تيريز عبد المسيح في مقال يحمل عنوان «فضح الذات البطولية» كتبته وجاء فيه: «وصل الفن القصصي في مصر في السنوات الأخيرة من القرن العشرين إلى حال من الأزمة والالتباس، إذ بدأت الأجيال الجديدة من الكتّاب المصريين ترفض الفرضيات التي كانت سائدة خلال فترة ما بعد الاستقلال، وهي تعتبر أن الكتّاب والفنانين هم رسل الأمة، وأن الفن حالة من التجلي.

ومنذ مطلع التسعينات بدأ الاهتمام يتركز في شكل متزايد علي مكان الكاتب، وعلى الأبعاد «السياسية» للسرد - على الرغم من عدم التوصل إلي اتفاق علي تعريفه. وفي نهاية المطاف، بدأت «السياسة» تعني قلب كل المعاني الثابتة الناشئة عن السياسات الرسمية والأعراف الاجتماعية. ففي هذا النوع من الكتابة يوجد دائماً صراع بين النفس والمجتمع، والتلقائية والنظام الاجتماعي، ويكون الاهتمام قليلاً بالشكلية أو الرمزية والمرجعية التاريخية، مما أدى إلي انفصام تام عن اعتبار اللغة «مقدسة».

إلا أن الكتابات لا تتسم بالفردية مع أن الكثيرين يلجأون إلي مساءلة الذات، وكشف صورة الإنسان الواثق بنفسه في الأعمال السردية التي كتبت قبل عام ١٩٦٧ . إذ يتداخل





صوت كاتب السيرة الذاتية بصوت الراوي، فيعكس الصوت المضاعف ازدواجية في الأعراف الاجتماعية التي أصبحت راسخة.

إلا أنه لا يمكن اختزاله كذلك لاعتباره مجرد نقد للأعراف الاجتماعية أو السياسية المتباينة. بل أصبح يتناول المواضيع التي حظر التطرق إليها منذ زمن بعيد بقصد أو من دون قصد، ويتطرق إلى المعضلة الوجودية، والخيارات المتناقضة أو علاقات الحب المتضاربة، وقلب رأساً على عقب ما كانت وسائل الإعلام تصوره على أنه بطولة أو رومانسية. ويبحث في العلاقة التي تربط بين الحب والعنف، وبين الحب والكراهية، وبين اللوعة والمتعة، والمواقف الاجتماعية إزاء العلاقات الجنسية، والصعوبة التي تكتنف إقامة علاقات غرامية تتجاوز القوانين الاجتماعية. ويصف الغموض واللبس بين الخيال والرؤية بعدما أصبح الفن السردي يعتمد اللغة البصرية، والتناقض بين «البصر» و «البصيرة».

وفي النهاية، يمثّل هذا الانشقاق أزمة الفن السردي الذي تخلي عن علاقته المرجعية مع «الواقع» ليصبح نشاطاً يومياً ضرورياً، بل نشاطاً سياسياً مستتراً. ومع الكشف عن الأقنعة التي تغلف النفس - وكذلك دولة الحزب الواحد - فإن الكتابة الجديدة تفضح النفس الموحدة البطولية، الفكرة الاستبدادية للأمة، والصوت الواحد.

أدرك هؤلاء الكتّاب الشباب الصعوبة التي تكتنف وضع الحياة في إطار واحد. فتخلوا عن الحبكات المحكمة التي تشمل عناصر مترابطة منتظمة، ليصوروا العناصر المشتتة، المراوغة والطارئة التي تشكل الحياة اليومية».

أردت بهذا النقل المطول بعض الشيء أن أقول إن الإيمان بقدرة الساردين الآخرين على تجاوز ما وصل إليه السارد كاتب هذه الشهادة هو إيمان كالعقيدة تماما، ورجوعا إلى استكمال شهادتي الشخصية ودخولا إلى معترك الفن والسحر أقول إن القصة تعني لي كتابة مستحيلة تتحقق بنفس كنه هذا المستحيل، تخرج عن شروطه لتقيم شروطها الخاصة، وهذا المستحيل شرط يصبح سهلا ميسورا وممتلكا حينما تكون القصة ممتلئة برؤية غنية وثابة مستقبلية غير تبعية أو تقليدية، كما أن عقيدتي الفنية تعتقد أن القصة هي ساحة التجسيد، وأعدى أعدائها هو التجريد، إذن القصة عندي هي حياة لها إيقاع التشابك والأفعال الحادة الصاخبة والسرية رغم ذلك، ولا أعطي تلك الروشتة أهمية والتي يقولون إن القصة لا تكون قصة إلا بها : شخصية واحدة - موقف واحد إلى آخر تلك التعليمات .. أنظر إليها - هذه الروشتة - إنها ضد عقيدتي - إنها تحمل داخلها وضعية جامدة غير قابلة ومعترفة بالتطور وقدرة الفن على التجاوز دائما، خاضعة داخل حلقة ميتة لا تنفك عن ذلك التجلي الدهش المستحيل عبر بلاغة غير الممكن عندما يتحقق .. القصة عندي هي الفارق بين ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحلله العقل بشكل العدسة، وبين ما لا تراه العين وما لا تسمعه الأذن - وهو الأكثر وجودا وحضورا وأهمية وصراع العقل الفني فيما هو الأكثر غيابا، إذن أنا أهتم بما بعد تلك الرؤية، أحاول كسارد أن أكتب رؤيتي لما أرى وأسمع، لا ما أرى وأسمع، وأرى أن تكون قدما السارد على الأرض (الأرض - الواقع) ورأسه في السماء (السماء - الخيال) لي بيئة يعيش عليها وفيها ناسي الذين أنتمي إليهم ولا أستطيع خيانتهم - لا دهشة من قولي - فإن الكتابة لدى السارد التزام ليس بالمعني السياسي، بل بالمعني الكامل المحتوى ابتعادا منه عن الدعائية المشمولة بالتسطيح، وضيق الأفق وقصر النظر ، فالسارد ليس ابن بيئته فقط، بل هو ربيبها داخل مسرح مؤثراتها، الشاهد عليها في تحولاتها، شهيدها كذلك، للسارد بيئة أي أن له رمزه الذي يتميز به ثقافيا، البيئة هي التي تستنطق السارد وتخرجه من معطفها المادي الرحب والغني، السارد نشأ في بيئة صيادين وتجار أسماك وفلاحين، عائلات تنتظم في منظومة عقائدية وموصولة بتراث موغل في القدم تحيط هذه البيئة بحيرة هي البداية وهي كل ما في غيب مستقبلها، وكل الكامن في حاضرها .. كل الحكايات والقصص والمسكوت عنه فيها وعنها .. هل للسارد أن يخون رمزه ؟! هل لي أن أخون رمزي ؟! بالطبع لا .. السارد هنا يقترب من توضيح مفهومه للواقعية مع إعلاء ما كتبه جارودي من أن الواقعية بلا ضفاف .. رمزي يمتلك خيالي، وخيالي يمتلك سمائي، واقعي يمتلك خيالي، خيالي يمتلك واقعي .. منظومتي إذن هي غرائبية هذا الرمز وقدرة هذه الغرائبية على استنطاق





رمز قارئي المستخفي داخل ذاته فيرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع في واقعه..

هنا آراء في الكتابة المصرية الجديدة علي لسان ساردين جدد:

صفاء النجار

الإنتاج الأدبي في مصر الآن هو إما طريقة للتنفيس عن الحال الشعورية لمن يكتب أو نوع من الرفاهية الفكرية التي لا تتماس مع الواقع بل تتعالى عليه. لذا هو أدب «غيتو» غير فاعل أو مؤثر في الحراك الاجتماعي أو السياسي.

هناك كتابة جديدة على مستوى الشكل والمضمون لكنها تحبو داخل «غيتو» المثقفين فقط، ولا تهتم بنشرها سوى دور نشر خاصة صغيرة ولا يطبع منها سوى عدد محدود (ألف نسخة علي أقصي تقدير) في حين تدعم المؤسسة الرسمية نشر الكتابات التقليدية التي تحافظ علي ثوابتها.

مصطفي ذكري

ودّعت الكتابة الروائية الحديثة في مصر القضايا الكبري التي كانت محط نظر الجيل القديم.

لا وطن، لا انكسارات وهزائم جليلة، فقط كتابة بكل ألعابها الشكلية. وإن كان لا بد من أوطان وانكسارات وهزائم، فهي أوطان الجسد وانكسارات الروح وهزائم الرغبة. إنها كتابة نستطيع أن ندعوها بالوجودية العائدة العارية من زهو ألبير كامو القديم. كتابة تنتمي إلى الفرد، وتنفر من الجماعة، وتعتبر السياسة والتاريخ والاجتماع من الموضوعات المشبوهة.

إبراهيم فرغلي

نجح الأدب المصري الجديد في السنوات الخمس الأخيرة أن يقتحم آفاقاً أرحب، وبدأ كل كاتب من كتّاب جيل التسعينات بالبحث عن مشروعه الخاص. الآن هناك كتابة تبحث عن أسئلة جمالية خاصة كما في كتابة مصطفي ذكري، وبعضها يرصد حياة المهمشين في محاولة لكسر صورة البطل التقليدي لمصلحة العادي والهامشي كما في كتابة حمدي أبو جليل وياسر عبدالحافظ، أو محاولة كسر صيغ السرد التقليدية إلي لغة متشظية تعبر عن تشتت الفرد في الواقع المعاصر كما في كتابة أحمد العايدي، أو احتفاء بالحسي في شكله المعاصر بحثاً عن صوت إنساني يمقت النبرة الذكورية الشائعة كما حاولتُ شخصياً في «أشباح الحواس». وهناك تجارب جديدة تتخلق بأفكار وصيغ سردية غير تقليدية كما في أعمال منصورة عز الدين وصفاء النجار وحمدي الجزار. وهو ما يبشر بعوالم روائية غير تقليدية ستظهر مستقبلاً.

منصورة عز الدين

أهم ما يسم الكتابة الجديدة في مصر - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو التوق الشديد لتجاوز الواقع، إما عبر مزجه بالغرائبي أو عبر السخرية الشديدة منه وتحويله مسخرة، أو التعامل معه بحياد مطلق.

تتسم الكتابة الجديدة أيضاً في معظمها بالتجرؤ على الكثير من المسلمات القديمة، وإعادة النظر فيها، سواء أكانت مسلمات سياسية أو دينية أو اجتماعية. ولكن من ناحية أخرى ثمة غزارة شديدة في الإنتاج الروائي، هذه الغزارة مع عدم وجود فرز نقدي حقيقي ربما تدفع الرواية الجديدة في مصر إلى مأزق كبير، خصوصاً أن سهولة النشر ادت إلي تجرؤ بعضهم على فن الرواية من دون توافر الموهبة أو الدراية الكافية بتقنياته وأساليبه.

لكل سارد أن يؤمن بقضيته التي يري أن يعلنها على الناس، ولكن الملاحظ أن تكريس القطيعة بين عوالم السرد، وتلك المحاولة المستميتة والشيطانية في تقسيم السرد والساردين في عقود زمنية، مدة كل عقد كما هو معروف عشر سنوات، تتجاور هذه المحاولة مع محاولة أخرى أشد منها شيطانية، وهي تقسيم البلاد إلي قاهرة وأقاليم، إلى أي شيء تكرس هذه المحاولة أيضا ؟ يقول المنظمون لهذا المؤتمر بالعودة إلى الأدب، البحر ملآن وليس بفارغ على امتداد الخريطة، والسرد خاضع لمعطيات واقعية وتاريخية، يكون السارد داخلها يعاركها وتعاركه، لا يقفز قفزة في الظلام، ولكن يبقي اجتهاده أصيلا، وليس عليه في هذه الحالة أن يفرض طريقته الخاصة في السرد منحيا اجتهادات الآخرين تحت أي ادعاء، فالقراء المتابعون والمحبون لقراءة السرد يبدون في هذا الادعاء غائبين، وهم الذين ينبغي على السارد أن يكونوا محل اعتباره، بعيدا عن دعاوي التطور أو التنظير البعيد عنهم، فأنا لم أر دراسة تهتم بالقراء ومدى ارتباطهم بشكل سردي معين، أو دراسة في تلقي عمل سردي وكيف ولماذا حاز القبول،





كما أنني هنا أريد لمؤتمر يشارك فيه جمهرة من الكتاب أن يكون مؤتمرا نوعيا، بمعنى أن المؤتمرين الذين يمتهنون مهنة الإبداع عليهم أن يناقشوا مشاكل الإبداع ذاته، وكيف يوسعون رقعــة القراء، إلى جانب مشاكل النشر والتوزيع بجدية واهتمام أكبر.

هذه شهادتي التي لا ألزم أحدا باعتناقها، ولكنها قابلة للحوار المثمر في مواجهة هذا التشرذم والتباعد بين الكتاب، وكل منهم يركب جزيرة في بحر واسع ..

هذا وعلى الله قصد السبيل .



ومضات تجربة

عالية طالب
العراق

ما بين البداية والتاريخ الذي يتواتر بعدها زمن استطاع التسلل إلى خصوصيتي وسحب أفكاري ونشرها على سطح لم يكن قابلا للاختباء وراء اسيجة أربعة تحيط به ، كان السطح الذي يصافحه النسيم الهادئ والصاخب يتدافع ليسحب شهيقي وزفيري فيدخل إبطالي إلى ثنايا روحي ولا يغادرون إلا بعد إن ابكي وافرح واتالم وانزف معهم ، إبطال تداخلوا معي منذ كنت في المرحلة الابتدائية يوم كان الحصول على قصص مصورة للأطفال أشبه بالوصول إلى استقبال فرحة العيد، كنت أداعب صور الشخصيات بأصابعي وأتطلع إلى العيون الملونة والسوداء وحركات الأصابع والرأس والقدمين ، أحمل الكلمات التي لا افهم معانيها إلى أمي " رحمها الله" لتفتح لي طاقة الغموض وتدلق إمامي إسرار اللغة التي تداعب عيني وسط عيون الشخصيات التي اقرأها . وفي ذات الوقت كان درس التاريخ بالنسبة لي متعة مضافة أحبه وأحفظه عن ظهر قلب كأنه قصيدة حتى إنني كنت أتخيل الأشخاص الذين اقرأ مسيرتهم تاريخيا أتخيلهم موجودين فعلا إمامي. وادخل في حوار عجيب مع شخصيات عديدة من نساء ورجال أمراء وملوك قادة وجنود باعة وتجار وشعراء ورواة إحداث وكأنني معهم أعيد تشكيل التاريخ بطريقة لا تقبل القطع والإضافة والتشذيب إلا بما يسمح به زمني الخاص.

في ذلك الزمن المفتوح على بداياتي كنت اقرأ فقط، وكأنني اخزن ذائقة في داخلي ترصف الأشياء على رفوف متقابلة ومتوازية ومقتربة ومتباعدة ولكنها ابدا لا تتقاطع إلا في نواح ضيقة لا تذكر ، وانزلقت السنوات لتسبح فوق عمري وانا أعيد تدوير ذاكرتي لأبدأ في التقاط مشروع عالية الحقيقي ، فكتبت الشعر وربما هي خواطر أسميتها أنا شعرا وربما هي سرديات لم تتضح معالمها بعد وكانت واحدة من تلك القصص الأولى التي كتبتها قد تزينت بالتواجد العلني في النشرة المدرسية التي كانت تقليدا جميلا يحفز عقولنا على التجدد والتميز والتفكير في منطلقات ورؤى مفتوحة ، قصة إنسانية من صفحتين بحوار ومونولوج داخلي وصور واقعية عن الإنسان حين يحرم من إنسانيته بسبب الفقر والعوز والعقبات الاجتماعية ، وتلقيت ردودا سلبية وايجابية ممن هم حولي ، لا ادري لماذا لم يستوقفني فيها المديح بقدر ما وفزني من لم يهتم بها، أو قلل من شانها والتصقت بمدرسة اللغة العربية التي شجعتني وكأنها تقرأ الإلياذة ،تلك الإشادة جعلتني اعرف إنني مختلفة عن غيري حين كان الجميع يلجأ لي في درس الإنشاء لأعطيه أفكارا لكتابة المواضيع ليحصل منها على درجات تؤهله ليكون متميزا ، ويسألونني من أين تأتيك الأفكار وكيف تجدين هذه العبارات ولماذا لا نفعل نحن ما تفعلين ، كنت اعرف إن ما قرأته سابقا هو من إعطاني كل هذا وخزيني هذا هو من جعل الإنشاء أجمل درس استقبله بحفاوة كل حين .

كبرت وازدادت كتبي ، ابحث عن نجيب محفوظ ومحمود احمد السيد واحسان عبد القدوس ويوسف ادريس وعبد الحق فاضل والبرتو مورافيا وتشيخوف وشكسبير وطه حسين ..وكأنهم أفضل أصدقائي ، واكتشف سحر الكلمة المطبوعة في نفسي وكأنها ناموس رباني يبهج روحي ، تكبر مكتبتي وأرعاها وكأنني أرعى نفسي فيها ، افرد لها رفا بجانب كتبي المدرسية واعتني بها وكأنها كنزي ، وتبدأ دفاتر الخواطر تزداد حولي ، واسميها رسائل إلى عالية ، تكبر رسائلي تغفو فوق وسادتي ، تزين نهاية دفاتري، بأوراق الحلول والمسودات وفوق الهواء الذي يحيطني، انقش اسمي على أشجار بيتنا واكتب حوله أفكاري وكأنني انتظر إن تورق أشجارا أخرى من حروفي .

تتسع الدوائر حولي وأغادر إلى بيروت لأعيش فيها أربع سنوات واقرأ فيها بعدد تلك السنوات كتبا تحتل زوايا أخرى من بيتي وعقلي ، أعود لبلدي وانا الوحيدة التي تقرأ ما اكتبه ، حتى ضاقت أفكاري بي وبدأت تبحث عن قراء غيري وهنا بدأت بنشر ما اكتبه .

قصتي الأولى التي رأت حبر المطابع كان اسمها " العناق المضيء" واعتبرتها إضاءة حقيقية لمشوار ابتدأته بإرادتي وصممت فيه على إن أكون أنا التي أريدها والتي أشكلها وافرح بها واتفق معها بلا نزاعات غير مجدية .

عالية التي قبلت بها لم تكن عالية التي تعرف هموم المرأة والأنثى فقط وتجيد الغوص في إسرار المرأة التي تتناسخ فيها نساء كثر ، عالية التي طاردتني كانت إنسانة تجيد البحث عن رؤى الأخر وصوفيته وتجلياته وبراعته وضعفه وقوته التي تسحبها منه وتواجهه بها ، لذا جاءت قصصي تراجم إنسانية لمن هم حولي ومعهم إنا التي اعرف أين تتوسط قصصي .

المرأة عندي بطلة غير مخذولة ، تقف على خط شروع واحد مع الأخر سواء أكان رجلا أم امرأة ، لا تخفي رأسها خوفا من احد ، ولا تهادن مشاعرها ، ولا تصفع إلا من يستحق التعرية إمام الآخرين ، المرأة هذا الكائن الخرافي من المحبة والمشاعر والألفة والعاطفة توزعت بين قصص مجموعة بحر اللؤلؤ وبين مجموعة الممرات ومجموعة بعيدا داخل الحدود ورواية أم هنا وأم هناك ، هذه المرأة التي يتداخل معها صوت المجتمع بذكوريته وشرقيته وتقاليده ومصداته وسجنه للأنثى داخل حزمة التعديات على خصوصيتها وحريتها وحقوقها ، كانت امرأة من لهب وضوء تنسج خطواتها ببراعة الفراشة المضيئة التي قالت لقصة خريف الأساور إن المرأة تقتص ممن يحارب وجودها بفرض المواجهة معه على أكثر من صعيد .

المرأة التي أحببتها كانت بطلة قصة " دعوة إلى الجنون " جنون اللحظة الرهيبة التي نلغي فيها أوهامنا على سطح من وجود كاسح يسحب الحياة لتفترش المرئيات بألوان





براقة تفهم الجمال بليونته الشفافة الغضة.
مجموعة من النساء المترفات بصدقهن افترشن ذلك البحر الذي أسميته اللؤلؤ فيما بطلة ذات القصة التي حملتها المجموعة هي امرأة لا تسأل الأخر إن يهتم بها بقدر ما تشعره بأنها متمتعة تماما باهتمامها به حتى وان كان أشبه بالسراب.
ولم تكن المراة هي البطلة المطلقة في قصصي اذا تواجد الرجل بوضوح وكنت الراوي العليم بخلجاته كما في قصة الرجوع الى الغد ، وغيرها – هذا الرجل جاء متوجسا من وجود الانثى في حياته ، متعلقا بها ومترددا في البوح بضعفه دونها ، هو كائن شرقي يعيش تاريخه الذكوري ورغباته الذاتية في ذات الوقت الذي يحاول فيه ان ينفصل فيه عن ذلك التاريخ والامتزاج مع الاخر – الانثى دون توجسات مسبقة .
الرجل الذي تقول له الانثى اننا معا نشكل خارطة الارض ويصغي لها بانتباه دون تسابق للفوز بالمتعة والتغاضي بعدها ، هذا الرجل هو من انتشر وجوده في قصصي سواء اكان هو البطل الرئيسي او الثانوي لكنه دائما موجود كما يشتهي هو او هي دون ان اتدخل انا لا بالفصل ولا بالادماج بينهما .
ليست الكتابة عندي ترفا بقدر ما هي ملاذي الخاص من نفسي احيانا وممن اراهم يعبثون بقدسية الحياة بقلب بارد، لذا اضعهم على سطوح الاشياء ليروا أنفسهم وكيف تفعل فعلها بالحيوات حولهم، واشعر بأننا بحاجة لكلينا، هذه التبادلية هي من خلقت جو القصص والحكايات وبدونها سيبقي الاثنان الكاتب والابطال على طرق مستقيمة لا تلتقي، لكنهما بهذه الطريقة يعادلان تكافىء الاشياء لتعيد صياغة الحقيقة أو الوهم ومنهما يخرج الكائن الجديد الذي هو البعد الرابع – الابداعي - ليقول كلمته اللذيذة في وجه القبح والاستلاب والتشظي والهمس العابث باصواتنا المبحوحة نتيجة الاستغراق في الصراخ المظلم.
أكتب لاشعر أنني لست بحاجة للاخرين لكي يدارون خيبتهم بنظرة اشفاق لمن يعيد الخلق من جديد، واكتب لاشعر بلذة الاشياء التي تنبع من حولي كالفراشات المضيئة، واكتب لانني موجودة على خارطة الاشياء، وكلما تراكمت سنوات كتاباتي كلما شعرت باهمية ان نكون محترفي الكتابة، ليس هنا اروع ولا احلى ولا ابهى من ان تكون قادرا على اعادة صياغة انفعالاتك وهواجسك ونقل ما تراه بعد ان تتمثله وجدانيا للاخرين، الكتابة هبة يعطيها الله لمن يحبه، هكذا ايماني بها ومن هنا اتعامل مع اصحابها ومع نفسي عبر هذه الزاوية النبيلة.
لا اوجه خطابا دراماتيكيا لنساء ورجال ومجتمع خارج الكينونة الحقيقية، كلنا نكتب ونتشاطر الحالة هم، من حولي يشاركوني لعبة الكتابة بدلق حيواتهم حولي وانا حين اصغي لصوت الاهات اعرف ان اللحظة التي انتظرها تحين وقت تشاء لتقول للانسان اينما يكون، اسمع هتاف الالهه وأعد نقطة الشروع الى نهايات التواجد وحين يسالني مثلك كيف افعلها، اقول له لا تبالي بالاوراق بقدر ما اغترف من الكلمة معاني الوجود الرائق في البحث عن الخلاص _ اتراه يتحقق فعلا ؟؟
لحظة الكتابة تعتاش ثوانيها معي حتى وانا في نومي – انت لا تدري كيف توقظني من نومي فجرا لتنهال صورا بلا حدود فوق وسادتي وداخل شعري وبين اهدابي، لا اكاد اجد وقتا لجمع كل هذا الازدهار العجيب الذي ينسج قصصه فوق عيني وداخل راسي وحين امتلك استيقاظي الكامل اتسائل اين غادرتني تلك الحالات والاحالات العجيبة التي راودتني عن نفسها فجرا، لكنني حين احتفي بجلوسي معها في لحظة صفا يكون بيننا حوار اخر أهيء له مستلزمات الاحتفاء كما يجب واحمل سجائري فوق صدري واحرر شعري من اية قيود تزعج راسي واداعب تقطيبات وجهي المتتالية واخلو الى عالية تناديني، ليتها تحقق دعواتها لي كل يوم، ربما لا اجد فيه فسحة من اتصال فيما بيننا، هذه الحياة تراوغنا فنفشل في تصدينا لمتطلباتها الحسية والرمسية – تريدنا ان ناكل ونلبس ونشاهد الاخبار ونركب السيارات ونرى الخلائق ونشارك في الحوارات المملة والممتعة و و و وهي في كل هذا الاستقطاع تحرمني من لذتي الكبرى، الا وهي الانزواء مع عالية لتقول لي ما تريد واسمع منها ما يعجبني دوما.
أسلوب عالية طالب يحب ويدمن ويختص بطرق خاصة به، انه يستطيع ان يمزج بين الواقعية والواقعية السحرية





والغرائبية والمتخيلة في وقت واحد، كتبت قصصا واقعية بحتة وكتبت فنطازية سريالية بمزج واقعي افاد النص ولم يؤذيه وكتبت سحرية سرمدية لا تقترب من الواقعية بقدر ما تعطي ثمارها التي اردت توصيلها بطريقتي الخاصة، قد لا تعجب الاخرين وقد يتلهون بها وقد لا يفهمونها وربما يصفونها بالغامضة المزعجة او المملة، واختلاف امزجة المتلقي تجعلني اعرف كيف اداوي جراح القصة ببراعة من يحمل الصخرة الثقيلة على ظهره ولا يقذفها على الاخر كي لا يرهقه كثيرا، لكنه يحتال عليه بان يجعله مشاركا في تحمل الثقل الظاهر فوق ظهر الكاتب ولا يغادره الا حين يتنتهي النص وتنهي الصورة التي ربما سيبقي القارىء يداعبها بخياله لايام او لساعات وحتى لو لدقائق – لا يهم الوقت بقدر ما تهم لحظة الايصال.

الاعلام

احببت العمل الاعلامي بالاضافة الى العمل الادبي ولكن ذلك الحب جعلني افرط باوقات مهمة كانت مخصصة لعالية الادبية على حساب عالية الاعلامية، لكنني ايضا استفدت من تلك العلاقات المتشابكة باقتناص تجارب تصلح لبنية القصة التي ادور بحثا عنها في كل ما يحيطني حتى ولو كان لحجر.

العمل الاعلامي والمؤسساتي قربني من زاوية احبها في نفسي هي ان اقدم ما بوسعي لجعل الاخرين يحققون استفادة ما ومهما كان حجمها كبيرا او صغيرا المهم ان اكون انا سببا مساعدها في توصيلها للاخرين، وحين المح نظرة الامتنان بالوجوه اشعر بأنني فعلت ما يتوجب علي، وحينها يختفي ذلك التقريع المؤلم الذي تسلطه عالية الادبية علي لانني اخذ حصتها من وقتي الاعلامي وابدو امامها وكأنني طالب مهمل لم ينه دروسه وواجباته المدرسية، ليتها تغفر لي انشغالي باهتمامي الاعلامي الذي هو لا يبتعد كثيرا عن المعنى الابداعي لكنه يختلف في طريقة تقديم ذلك الابداع وتوثيقه جيدا.

الانشغال الأدبي والإعلامي متداخل بطريقة لا تنفصل في عملي وهذا التداخل ساهم في توصيل افكاري وما أؤمن به عبر قنواته المتعددة التي لكل منها ساحة وجدت نفسي فيها ، ورسالتي أن أسهم في خلق حاضنة ايجابية تقدم ما يمكنها لخدمة التطور المجتمعي الجيد الذي أحلم به على مستوى الإنسانية وثانيا على مستوى ما يتفاعل في تطوير وخدمة المجال الحضاري والثقافي والمعرفي لبلدي

الرواية

ولم تبق القصة مشغلي الوحيد بل سحبتني الرواية الى مساحتها الزمنية المتسعة واغرتني بالدخول الى رواية – أم هنا – أم هناك – عام ٢٠٠١ فكانت شحنة من تفاعلات حسية وانسانية وتاريخية وواقعية وسرمدية مكتظة بالبعد الزمني الممتد على مدى عشر سنوات او يزيد قليلا لتشكل مسار اسرتين تفقد الامهات فيهما الابناء ويتبادلن دور الجالسات على القبور لتبقى الام هي الام سواء اكان القبر امامها لابنها ام لابن اخرى تجلس هي الاخرى قرب قبر ام بعيدة .

ومررت بوجوه ابطال اراهم يوميا دون ان اعرف لماذا يتواجدون حولي الا حين دخلت حياتهم في رواية الوجوه فكانوا ينتظرونني صباحا لنستفيق سوية من سبات ليل يسبقنا بخيالاته التي ترافقنا صباحا ونحن نتطلع الى وجوه نصافحها يوميا دون ان نقول لبعضنا ما الاسرار المغلقة التي ترافق خطواتنا .

واصطحبت شجني ونزف مشاعري وغادرت العراق الى مصر لاعيش غربة واغترابا مؤلما تتنازعه اخبار بلدي الغارق في تشتت ابنائه عنه دون ان يعرف كيف يعيد لم شملنا سوى بمحبته التي لا تنفصل عنا اينما غبنا عنه ، هناك في الجدران الغريبة عني كتبت رواية قيامة بغداد وهي رواية تسجيلية وثائقية ابطالها تعرفونهم جيدا باسمائهم الحقيقية وشهاداتهم الثابتة ونحن معا نروي قصة العراق ما بعد ٢٠٠٣ وكل المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والوطنية التي مرت به ، قيامة بغداد ما كان لها ان تولد الا حين ابتعدت عن الصراخ اليومي الذي كنت اعيشه في بلدي المنافي قد تكون متواجدة حتى ونحن داخل الوطن وهذا ما كنت قد بدأت اشعر به وانا داخل العراق، لذا حاولت ان اساعد نفسي بأن اجعلها تعرف الفرق بين المنفى الحقيقي الاختياري وبين المنفى المهيء لك من قبل الاخرين، اخترت ابتعادي عن وطني كي استطيع استيعاب كامل المشهد المذبوح الذي يعيش فيه

العراق اليوم واعرف جيدا من القاتل ومن الضحية،المنافي لا تقدم غير الشعور بانك تسير وفق ارض ليست لك ولا اصرة تجمعك بها ولست سوى ضيف تشعر بانك ثقيل فيه على كل المسافات التي تحوطك برغم محاولات الاشقاء الذين يحوطوك ويشعروك بانك في ارضك وبيتك، انا جربت الغربة زمنا طويلا لكنني سابقا كنت احتملها رغما عني اذا كان بلدي لا يعيش زمن النزف اليومي لابنائه اما اليوم فالمنافي لها طعم العلقم واحتمالي لا يتعلق بالارغام بل بالشتات والفارق كبير بين الاثنين.

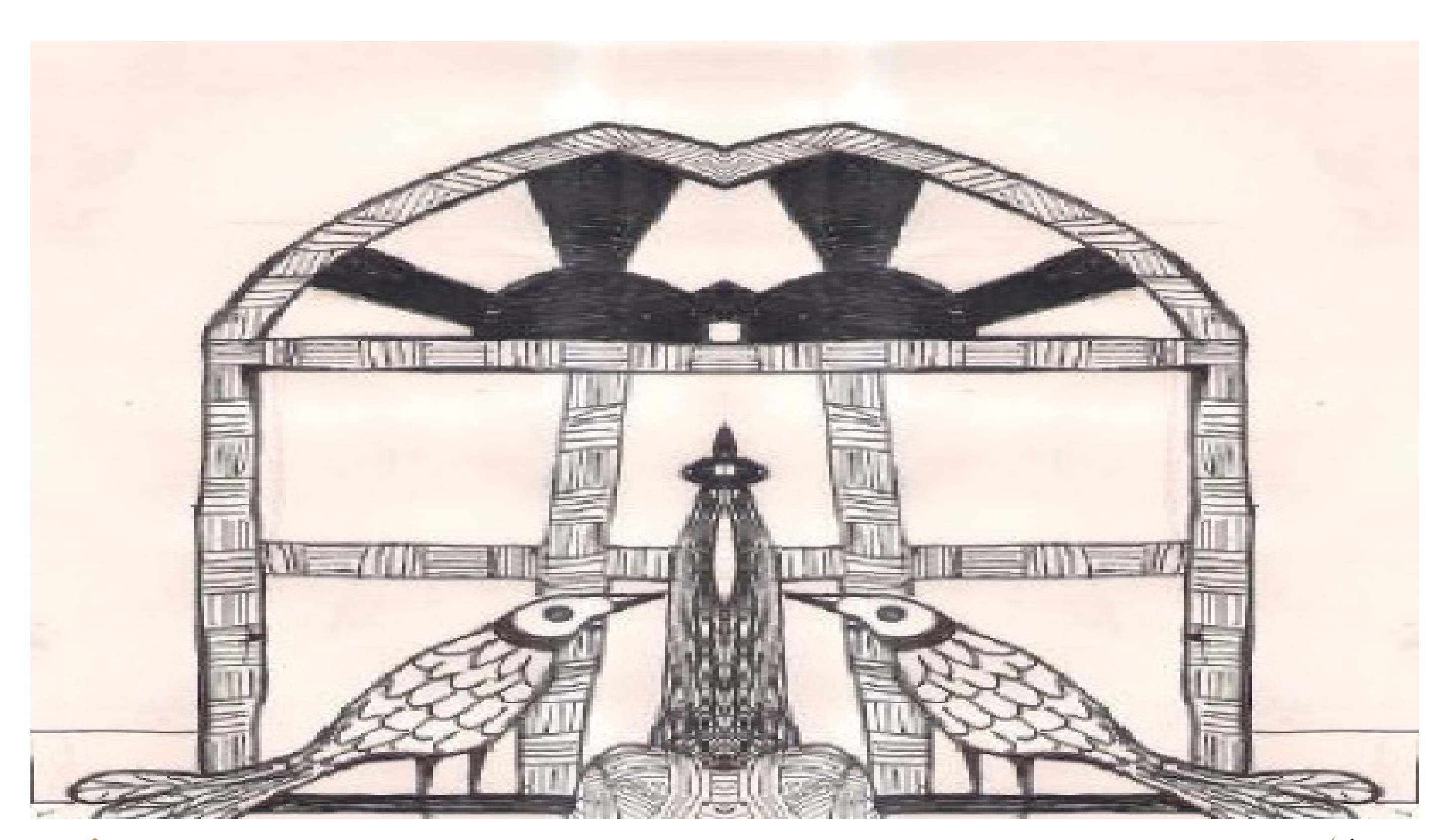
لكن الغربة استطاعت ان تجعلني ارى الصورة من اعلى وان استوعب مشهدا لم اكن داخله تماما بل انظر اليه عن بعد جعلني اتمكن من البدء بكتابة روايتي عن بلدي والتي لم اكن استطيع الشروع بها وانا داخل الاتون المحرق في العراق،

"قيامة بغداد" لم تأت عبر قرار فردي يتعلق بي كأديبة أو كشاهد حي على ما يجري وجرى , بل هي من فرضت نفسها على قلمي وعقلي وأنا أرى وأتحرك وأسمع وأنزف لكل ما يجري لوطني منذ الإحتلال الأمريكي وحتى اليوم ؛ لذا كان لابد من توثيق هذه القيامة والتي هي قيامة فعلية بكل معانيها التي نفهمها فهي البدء والانتهاء وهي التحول والتغيير وهي الانتقال من حال الى حال .

تسللت القيامة الى عقلي بعد وصولي للقاهرة بعد أن كانت نثارا من نصوص تتوزع داخل عقلي هنا او هناك وحين ابتعدت عن العراق هدأ الصخب المتدافع داخل نفسي وخرست قليلا المستجدات والأوضاع المتواترة عن ضربها لعيني وقلبي وعيوني وقلبي اينما تلفت في بلدي , وساهم هذا الابتعاد في ترتيب افكاري التي وجدت زمنا ومكانا تستطيع ان تلتقط فيه انفاسها لذا ابتدات الرواية التي توثق ما حصل منذ الايام الاولى لسقوط النظام وحتى عام ٢٠٠٦ .

يوميات من المنفى

مقارنة اجتماعية – ثقافية سياسية ما بين العراق ومصر عبر حضارتي الرافدينية والفرعونية وعبر صوت المنفى المسيطر على الاجواء .





عندما تكتب الرواية نفسها

محمد علي النصراوي

إذا ما كان الإنسان يُعَدُّ شيئاً صغيراً لا حول له ولا قوة ، إذن ماهي الحكمة من مقولة (ديكارت) بأنَّ الإنسان أصبح سيد الطبيعة ، كيف يصبح الإنسان سيد الطبيعة وهو كائن ضعيف إذا ما وقف أمام قوتها وجبروتها الصاخبة التي تحمل في داخلها كوارث العالم وزلازلها ، وإذا صح القول فإن الإنسان كائن منسي على مر العصور والأزمان . ولكن هذا الكائن هو الوحيد الذي يعرف الحكمة في سر هذا العالم ، الحكمة التي تقول بأنه عالم غير يقيني ، كيف إذن علينا أنْ نكتشف الإنســـانية في ضوء عالم غير يقيني ..؟ إلاّ أن الإنحدار الذي تنحدر به هذه الإنسانية ، ونهايتها يكون بذرة في طرح الأسئلة التي لم يجد هذا الكائن جواباً لها في تحقيق سر وجوده في الحياة .

وتساءلت مع نفسي عن سر المغامرة التي خاضها (صومائيل بيكت) و(كلود سيمون) أثناء الحروب المدمرة وهم يتنقلون من موقع إلى آخر هرباً من جحيمها ، كلاهما كانا قريبين من الموت ..ولكن كيف استطاعا أثبات وجودهما ، هل الرواية عندهما تُعَدُّ المغامرة في ضوء استيعاب اللحظة الراهنة ، اللحظة التي تستطيع أن توقف فيها أزمنة العالم ، اللحظة التي يعرف فيها الروائي حكمته حينما يعيد صياغة هذا العالم غير اليقيني ، اللحظة التي تتكشف شيئاً فشيئاً كما تتكشف الأشياء عن جوهرها ، ستكون لحظة يقينية لأن الإنسان عندها سوف يعرف نفسه ، ستكون بمثابة ضميره السري ، منبع فكره وهو يتدفق من الداخل ، عندئذ سيعرف الروائي ماذا سيدور من حوله ، حينما تتجمع المشاعر

الإنسانية في داخله ، وسيكتشف أنه سيدخل أرضاً بكر لم يدخلها أحد ، سيستخرج المجهول القابع في الظلام ويجعله تحت نور العالم الساطع ، بهذا المعنى سوف أشارك عزلة (كلود سيمون) في جنوب فرنسا وهو يتأمل ذاته ، ولكن كم مرة يتأمل الروائي ذاته كي يكتشفها ..؟ ولكن ما هو مبرر وجود الرواية ..؟ المبرر الذي يجعلها تصوغ نفسها وتولد في كل مرة ، هو ذلك الشيء الذي لا يمكن أكتشافه إلاّ بوساطة الرواية وحدها ، ذلك الجزء الذي يظل مجهولاً تحت طيات الحياة اليومية . وها نحن نذهب مع ميلان كونديرا الذي يؤكد (إنَّ الرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود ما يزال مجهولاً هي رواية لا أخلاقية ، إنَّ المعرفة هي أخلاقية الرواية) . وها نحن ندخل في الثنائيات الميتافيزيقية التي تفصل بين الخير والشر ، بين الصادق والكاذب ، بين اليقين واللايقين ، بين الأخلاقي واللاأخلاقي ، إذن لا يوجد هناك حل وسط أو قيمة نسبية تتوسط هذه المقولات ، هكذا نقرأ التراث الروائي القديم الذي غالباً ما تنتهي الأعمال الروائية بهذه الصيغة (أما .... وأما) أو تنتهي بمفارقة إنسانية في واقع لا يرفع عينيه إلى الغد ، وهكذا نذهب مع (هيغل) في مثاليته على أنَّ الإنسانية هو فوز أحد طرفي المعادلة ونفي الطرف الآخر والقضاء عليه ، كما عودتنا روايات نجيب محفوظ على سذاجة التلقي في تصفح الوقائع الحياتية بشكل تاريخ يومي يموت في لحظة قراءته . وإذا كان الإله قد مات عند (نيتشه) ، فإنَّ هيدجر يؤكد بأنَّ كائنه لا يزال يبحث عن كينونته ، ليقف على عتبة الوجود ليثبت نفسه ومن أية نقطة يشاء أو من أية لحظة تولد أسئلته ، من هذا المنطلق يكتشف (نيتشه) أنَّ سوبرمانه هو إنسان المستقبل . وحينما أنزل هذا الســوبرمان من عليائه ، أي من قمة جبله ليــشارك أحزان العالم ، لم يلتفت إليه أحد ، لقد أدار الجميع ظهورهم إليه ، فلم يقل لهم نعم ، بل صعد جبله مرة ثانية وهو ينظر إلى الجموع الغفيرة نظرة ازدراء ، مفضلاً البقاء في عزلته مفكراً في سر هذا الكون .

ولكن إذا ما مات الإله سيكون العالم فارغاً بغيابه ، فمن إذن يفصل بين الخير والشر ، ويمنح الأشياء وجودها ومعناها ، ويفرض سيطرته على كل الموجودات ليمتلك مفتاح سر الهاوية ، مّنْ يحكم هذا العالم غير اليقيني ليجعله عالماً يقينياً .. مات المؤلف فجأة وبدا العالم فارغا يلفه الغموض والتعمية ، تتلبسه أسرار لتولد أسراراً أخرى أكثر عمقاً ، وأختلط الحابل بالنابل ، وأصبحت الأمور أكثر تعقيداً ، وتفتتت الحقيقة وضاعت بين طيات الأزمنة ، ولم تعد هناك حقيقة مطلقة ، بل راحت الحقائق تولد حقائق أخرى يتقاسمها الناس فيما بينهم ، من هنا ولدت الأديان والأيديولوجيات لتبرير الحقيقة وعقلنتها والبرهنة على وجودها ، وهي ترفض غموض وتعقيد العالم الروائي ، لأنها تريد هي أنْ تكون الحاكم المطلق عليه ، كي تبسط سلطتها في إعطاء قيمتها بالحكم عليه ، إنها لا تتصالح معه ما دام هذا العالم قد زحزح طرفي المعادلة الثنائية الميتافيزيقية وقام بتفكيكها في خطابه الروائي . وهي بالتالي ترفض كل تجاوز على حدودها الآمنة ، فهي تريد عالماً سطحياً ومبسطاً ، يعكس إيقاعات الحياة اليومية بكل توافهها وبحواراته الساذجة ، يفهمه الجميع ويتفاعل معه في تصاعد نمو أحداثه ، وأنْ يكون ثمة أحد على حق ، وآخر على باطل ، أحدهما يمثل الخير والآخر يمثل الشر ، وفي كل الأحوال إنَّ على الحق أنْ ينتصر وبانتصاره يقوم بنفي الآخر والقضاء عليه وبهذا سيكون الطرف الرابح الذي يمتلك سلطة القوة والمعرفة في آن معاً .

إلاّ أنَّ الرواية فقدت عصا المايسترو ، وراحت الجوقة الموسيقية تعزف ماشاء لها من أنغام متباعدة ، وكل نغمة تحاول أنْ تمد رأسها لتكون هي مركز الأنتباه ، و أنْ تكون هي الأقوى لتثبت وجودها داخل قاعة العزف ، هكذا تتقدم الهوامش المختفية وراء جدار الصمت ، لتعلن للعالم إنها تمتلك إرادة القوة وبإمكانها السيطرة على ناصية الموقف ، عندئذ نتأكد في داخلنا إننا نرى العصا وهي تتحرك في الهواء بغياب المايسترو نفسه الذي حُكم عليه بالموت والنفي خارج هذا العالم المليء بالتعقيد والغموض وأصوات النشاز ، التي تحاول جاهدة انْ تكون هي سيدة القرار ، لكن الأديان أو الأيديولوجيات تعدُّ نفسها بمثابة بيت السكن أو بيت القضاة الذي تصدر منه الأوامر . بهذا المنطق تكون الرواية خارج نطاق عالمها الذي يحاول الإستحواذ على قانون السيطرة والإمتلاك .



لم تعد الرواية الآن بمثابة وصفة سحرية خصصت لتهدئة الأعصاب والإندماج برحلة طويلة تبعد القراء عن عالمهم اليومي ، ليقرأوا فيها عما يقدمه هذا العالم من مغامرات عابرة ، عالم مليء بالصدف والأحداث الشيقة تلك التي تشبه التنويم المغناطيسي في جلسة سحرية ، والداخل إليه يتماهى معه بكل سهولة ويسر حينما تجره الأحداث تباعاً نحو القدر النهائي ، وكما يؤكد سارتر إن الداخل إلى هذا العالم عليه أنْ ينغمس فيه ويتماهى معه ، ولكي يندمج فيه عليه أنْ ينسى نفسه .

وإذا ما مات الإله في داخل الرواية هل ستصل الرواية إلى نهايتها ، هل سيُحكم عليها بالموت هيٍ الأخرى ..؟ ولكن كيف سيعيش العالم حينما يضعوا حداً لصناعة الأحلام ، فإذا كانت الأشياء لا تتحقق ، دعنا نصنع أحلامنا بانفسنا ، وسنتعرف على الكائن الذي بداخلنا ، سنعرف حينها ثمة شيء اسمه الإنسانية تتقاسمه البشرية جمعاء ، نعم سنرى إنَّ هذه الإنسانية سوف تتلاشى باختزال المسافة وتقليص حدودها ، وسيقتلون حتى الأحلام التي لم تولد بعد وهي في مهد نشأتها ، كالخميرة الأولى في نشر الحقائق ، ولكن كيف تنسخ الرواية نفسها ، حينما يموت الحلم في داخلنا ، دع جسد النص ينمو كيفما يشاء وليُطهى على نار هادئة ، سيأتي المايسترو ويلقي نظرة سريعة على جوقته المتوثبة للعزف ، لكن الرواية هي تاريخ يبرر وجود البشر ويجعلهم على اتصال دائم بأحلامهم البكر ، تلك التي لم يتعرفوا عليها حتى وهم في أوجِّ يقظتهم من ميدان الحلم المباغت .

ولكن هل المغامرة هي حرية الروائي ،حينما يدخل في أفق مفتوح ،المهم هو أنْ يكون ثمة إستراتيجية ، هي التي تضع أو تصوغ التصميم النهائي ، ذلك التصميم الذي بإمكانه أنْ يحوي على كامل هذا الأفق .. المقدرة ، القوة ، الإرادة إضافة إلى الجلد الروحي ، هي الأشياء الأساسية التي يجب أنْ ترافق عصا المايسترو وهي تعطي أوامرها في اللحظة الراهنة من العمل بإستراتيجية وتكتيك معينين ، هو كيف يمكنك وعن جدارة تامة أنْ تؤجل الزمن وتبحر في الأمكنة التي تريد ، كما لو أنك قد قبضت على الحلم المباغت ،الذي ينخطف أمام بصرك ، وأنت تعتقد إنك قد تعرفت عليه في القاع التحتي من عالمك الداخلي ، الآن تستطيع أنْ تدخله في تصميمك ، بجدارة روائي أستطاع أنْ يصنع أحلامه كي يمتلك العالم .

ولكن هل مستقبل البشرية يتوقف على توحيد هذا الكوكب ، وتحويله إلي قرية صغيرة ، إن شبكة الإتصالات العالمية لم تدع مجالاً للشك في هذا الأمر ، صارت المسافة أقل مما نظن ، وأصبحت شاشة (الأنترنت) بالنسبة له هي قريته الصغيرة التي تختصر فيها كل المسافات ، أنت في كل الأمكنة باستطاعتك أن تتنقل من مكان إلى آخر ، بينما أنت ثابت في مكان واحدٍ ، من هنا راحت الإرضة تقضم جذورنا الممتدة عبر التاريخ ، راحت تقضم الأسيجة الآمنة التي تحمي ثقافتنا ، والأهم من كل ذلك هو تهجين الأعراق ، واصبحت المواطنة قيمة زائفة تتناولها الأيديولوجيات وعلى مختلف أطيافها أو كياناتها السياسية ومدعي حقوق الإنسان ، ولكن ماذا أعطانا مشروع مستقبل البشرية هذا ، لقد أقام بتحكيم السيطرةٍ على بناء السجون والزنزانات واقفاص الأسر ، استعداداً لحروب آتية ، وفي مقابل هذا كله أصبح مستودع الذاكرة هزيلاً سرعان ما يمحى ويتلاشى ليصبح في طي النسيان ، وبدت أيقونة الوطن الذي رسمنا حدوده في قلوبنا ، والأناشيد التي قراناها في ساحة المدرسة وأخذ التحية للعلم ، كل هذا بدا حلماً من أحلام الروائي ، ولكن هل حقاً انمحت المواطنة والوطن معاً ، وصارا جزءاً من ذاكرة مثقوبة ، من هنا نتساءل كيف يستطيع جسد النص أن يمتد وينسخ نفسه ، بينما العبارة تظل شاخصة كالوتد في رمال صحراء الروح ..؟

ويظل هذا الكائن الضعيف يحلم بأشيائه البسيطة التي يتوق إلى تحقيقها ، لكن القوى المهيمنة التي استطاعت أن تجعل قانون السيطرة في صالحها لا تعرف الرحمة سوف تكتسح كل الأشياء التي تقف في طريقها ومن ضمنها هذا الكائن الإنساني الضعيف .. نعم هكذا سوف يدير الروائي ظهره إلى الجموعٍ الغفيرة التي لا تعرف مصيرها ويصعد إلى قمته منعزلاً وحيداً ، يعيد صياغة نفسه ، وهو يدون حكمته على مهل ، هناك في الركن الذي يختاره بنفسه ، يغلق عليه باب عزلته وهو يتفحص تاريخ الأشياء المجهولة ، وعند أكتشافه لها يكون قد صنع تاريخه ومبرر وجوده في



الحياة ، إذن وجدت الرواية من أجل ألاّ يُنسى هذ الكائن الضعيف .

في رواية (الجريمة والعقاب) لديستويفسكي ، رأينا المايسترو شاخصاً بكل سلطته المركزية حاملاً بيده عصا القيادة وهو يوجه جوقته حسب رغبته في توزيع الأدوار ، وكما في رواية (الأبله) و(الشياطين) و(الأخوة كرومازوف) كان الإله لن يدع عالمه وشأنه كان يفصل بين الخير والشر ، بين الحق والباطل ، بين الظالم والمظلوم ، بين الذابح والمذبوح ، بين النور والظلام ، بين الليل والنهار ، وهكذا يمكننا أنْ نضع ماشئنا من الثنائيات الميتافيزيقية ، إلاّ أنَّ قانون مبدأ الثالث المرفوع لهيغل دائما ما يجعل الطرف الأول هو الفائز في المعادلة .

وعندما صعد السوبرمان إلى عليائه في قمة جبله لن يستكين ، ولنْ يقبل بالأمر الواقع ، لم يبالِ بالحشود المتجمهرة تحت الجبل لأنها كانت منشغلة عنه ، لم توليه أهتمامها ، لم تلتفت إليه لتسمع ما يقول ، وعندما عرف إن هذه الجموع تركض وراء غرائزها ، أدار ظهره لها ، ولم يلتفت إلى موضوع الإنسانية كمبرر للجوء إلى واقعيتها الفجة ، تلك التي لا ترفع عينيها أكثر من خطوة واحدة من الطريق ، لقد أختار أن يكون الطريق إلى جبله متعرجاً وغير سالك ، تكثر فيه المطبات وحفر الذاكرة العميقة ، تلك التي تحفر في جسد النص وتشذب عنه كل ما هو زائد ، لذا راح هذا الطريق يفتح أمامه أفقاً واسعاً ، فهو إذن لا يثبت على ركائز معينة أو عناصر يأطر من خلالها العمل الروائي ، فهو يرفض ما هو مألوف ومأرضن ، تاركاً وراءه الأسباب والنتائج للمتلقي الذي يبتكرها من خلال مشاركته في عملية التفعيل القرائي للنص ، ولكن هل مات المؤلف حقاً، وغاب المايسترو عن جوقته ، فإذا ما كان هذا محض إدعاء ، كيف يمكن للمتلقي مراقبة عصا المايسترو وهي تتحرك معطية إيعازات المايسترو نفسه ، هكذا وبصراحة استبدلت الخطة المحكمة التي رسمت مسبقاً قبل فعل الكتابة ، نعم لقد أستبدلت الحبكة التناغمية المتناسقة إلى شيء يمكن أن نسميه بالتصميم ، والتصميم لا ينمو متصاعداً كالحبكة وإنما ذلك الشيء الذي يفرش اجنحته على كامل العمل ، وهي خطة إستراتيجية آنية ، أي باستطاعة الروائي ان يضع ما يحتاجه داخل كيس محكم ، وكل ما يخطر على باله ، وما على المتلقي إلاّ أن يفتح الكيس ويقوم باستخراج محتوياته وترتيبها حسب رغبته لها .

إذن في البدء كان نداء الحلم المباغت ، حلم ينبجس من نقطة الصفر ، تصبح فيه جميع الأشياء في حالة جمود دائم ، ثم تتغير النغمة المتبعة في تفاصيل إيقاض الحلم من العدم ، عندها تدخل الكائنات عالمها ، وهي مرتبكة لا تعرف مخاطبة الآخرين ، وهي تهرول لا على التعيين في كل الأتجاهات ، تريد الوصول ، ولكن إلى أين ..؟ ثم يخيم صمت كئيب وتغزو الدماغ حالة من اليأس العقيم . يأس تمتد جذوره في النفس وفي الحياة مما يجعل العالم عبثياً وتشوبه حالة من الضبابية ، تبدو فيه الأشياء كما لو إنها معلقة في الفراغ ، عندئذ وشيئاً فشيئاً يتكشف الواقع الداخلي للحلم المباغت ، هناك وفي اسفل القاع نرى العازفين منتشرين في كل الأمكنة وكل عازف يعزف مقطوعته منتشياً بوحدته الكئيبة التي رسمها لنفسه .

وحينما فكرت في هذا الأمر ، وأنا أغلق على نفسي باب العزلة ، قررت دخول الحلم ، الذي غالباً ما كان يغزو دماغي بين فترة وأخرى ، كان الحلم يكشف لي عن الواقع المدمى ، واقع اهتزت فيه قيم الوجود ، وتم فيه تبادل المواقع فأصبح الأعلى أسفلاً والأسفل أعلى .وقد أستحالت فيه الحقيقة وهماً ، والوهم حقيقةً والحيوان إنساناً والإنسان حيواناً .. حتى إنَّ الكائن البشري أصبح فيه إلهاً .. فتيقنت في ذاتي إنَّ هذا الحلم هو محطتي التي سوف أكتب من خلالها (كتاب الهامش) .

كانت الهوامش تعلن عن نفسها ، لقد خرجت من مخبئها ، خرجت من قاعها التحتي ، وأعلنت للعالم عن أسئلتها القلقة ، ثم راحت تزحف ببطء ، وقد اكتشفت فجأة باستطاعتها أنْ تسلك طرقاً عدة ، للوصول إلى غايتها ، بدا العالم أمامها مشتتاً ، وضائعاً وقلقاً حينما أرادت أنْ تخترق الأسيجة المحرمة لبيت القضاة الذي يترأس العالم ، في البدء أسقطت جميع الجدران وبدت المنصة التي يقف عليها المايسترو وهو يعطي اوامره فارغة ، وحينما تأكدت من ذلك راح كل هامش يريد الوصول إليه ، قسم

منها سقط في اول الطريق ، وقسم منها واصل الزحف نحو القمة ، ولمّا رأت نفسها قد عجزت عن ذلك ، أعلنت ، بعد أن تأكد لها إن العملية لابد وأنْ تكون مشتركة في إسقاط بيت السكن أو القضاة ، بعد إنْ سرقت منه قوانين السلطة المحكمة وراحت تتقاسمها فيما بينها ، كل هامش يريد أثبات وجوده وهو يدون نفسه في جسد النص .

وفي الوقت الذي قرر فيه قائد الأوركسترا أن يتنحى جانباً ، انشطر على نفسه ، ثم أخذت الشظايا تنتشر في هذا العالم المدمى ، كل ذات اصبحت هامشاً تريد اختراق متن النص الغائب وهو يحاول أن يثبت وجوده في الحياة ، لذا دونت الهوامش وجودها في (سجل المصائر) مخترقة بفعلها الأسيجة والتاوبوات ، وهي لا تبالي بكل الأطر الثابتة ، أو الأصول المستقرة ، بهذا المعنى تحولت الهوامش إلى مجرد أطياف أو رموز أو حالات تستدعي جسد الذاكرة لتترك أثرها منقوشاً في صفحات النص الغائب ، تخرج لك هكذا من الجدران ومن داخل أزقة مظلمة محكمة ، تطاردك كأشباح في دهاليز وممرات وأنفاق تغور عميقاً في باطن الأرض ، وهي تتواجد في أمكنة مختلفة و أزمان وعصور عديدة في آن معاً ، بينما نرى زمن أستدعاء ذاكرتها هو نفسه زمن تدوين مخطوطة (كتاب الهامش) . وأنا أكتب تيقنت من نفسي إنَّ عصا القيادة قائمة بتأجيل أو إيقاف الزمن في لحظة الكتابة ، وبدا العالم الروائي قلقاً ، تكثر فيه المطبات وحفر الذاكرة العميقة ، وصار معباً بطرح الأسئلة التي تتصدر فصول متن المخطوط ، فتحول (كتاب الهامش) أو ما يسمى بـ(سجل المصائر) إلى بؤرة إنفجارية تخرج منه الذوات المنشطرة تباعاً وهي تدون وجودها فيه .

في هذا النص كثرت الهوامش وتعددت المراكز ، حتى راح يسجل أكثر من موقف إزاء ما يحدث من صراع دائر ، ما أدى بـ(الذات / الهامش) أن تطرح تساؤلاتها المربكة ، لأختراق السياج الميتافيزيقي الآمن .. والحفر تحت أسسه لإظهار المسكوت عنه ، أو اللامفكر فيه ، من هذا المنطلق أصبح نص (كتاب الهامش) الحفيرة ، أو الوثيقة وهو يكتب نفسه لتحقيق (الدزاين) الخاص به ، بعدّه حقيقة تكشف وهو يقذف بنفسه في وجه العالم .

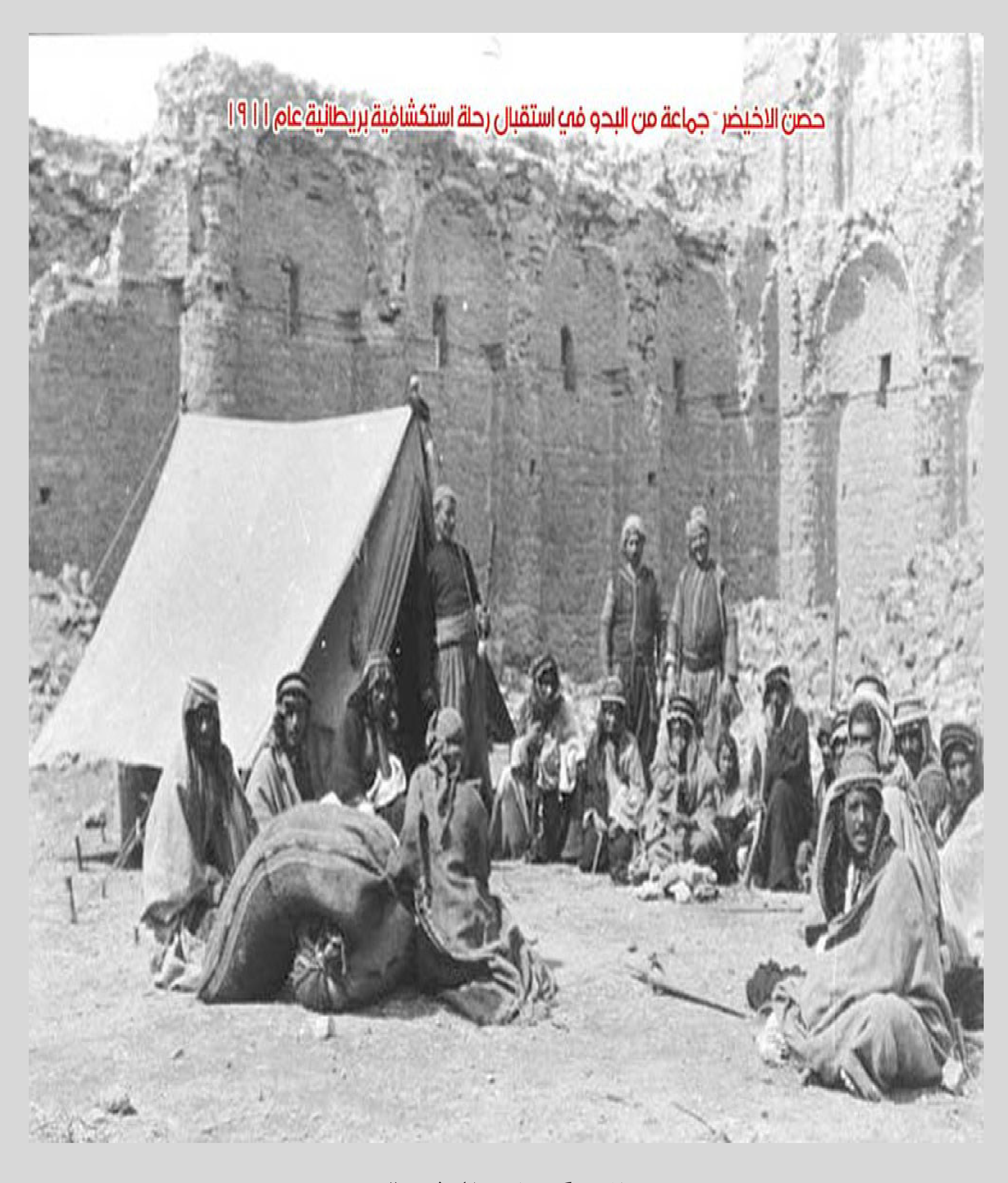




نقطة ضوء

الاستاذ الدكتورعبود جودي الحلي

الرواية تقترح دائما على القارئ عالما أو كونا نجد فيه عوالم متعددة المسارات والاتجاهات ..عوالم من الدلالات التي يحملها النص ضمن تفاعلاته الفكرية والثقافية التي تعكس طاقته في تحريك ذائقة التلقي وتكريس الوعي من خلال التحليل والتأويل ..حيث عمقت الدراسات الحديثة المعنى المعرفي الذي يمكنه أن يترك اثرا قادرا على التمثيل الفعلي للواقع وتوليد سياقات تجسد فيها رؤى وتصورات الفضاء النصي الذي يحكمه نظام من العلاقات (الطوبوغرافية) الواسعة والمتعددة التي يقتضيها الفضاء الروائي ..الزمن ..المكان ..البيئة ..الأحداث ..الشخوص .. لتمنح القراءة فاعليتها وحضورها ..ولهذا كان من أهم مرتكزات عددنا الخاص بالسرد الروائي قائمة على بعدين أساسين هما فاعلية الكتابة وفاعلية القراءة وهذان البعدان لايمكن لهما ان يستقرا من غير الفاعلية التداولية التي نسعى إلى تحقيقها .



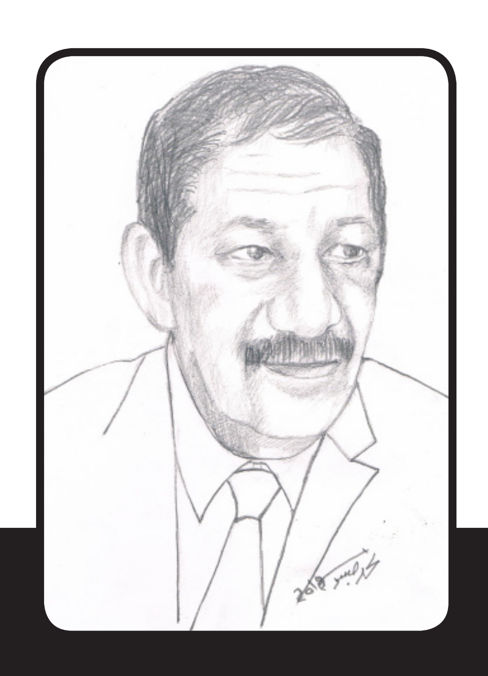
معالم كربلاء الاثرية :

حصن الاخيضر جماعة من البدو في استقبال رحلة استكشافية بريطانية عام ١٩١١



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب
تصدرعن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات



بيت العنكبوت

كلمة العدد

رئيس التحرير

كثر الحديث عن واقع المطبوعات المهتمة بشؤون الدراسات الفكرية والمعرفية والأدبية ومدى نسبة تداولها بين أوساط نخب المثقفين تحديدا ، هذه النسبة ستكون بكل وضوح محيرة ومخيفة ومرعبة (لماذا ؟ ...وكيف ..؟) الحقيقة تراكمات عديدة تدفع بأي متتبع إلى هذا التساؤل ...ولكن مايقلقنا ويشغلنا أن الحديث أصبح واقعا فعليا وهو العزوف واللامبالاة أخذ مأخذا جديا في التغاضي عن المطبوعات ذات التوجه التخصصي المحض..والمفارقة الكبرى أن يقابل هذا العزوف سعة مساحة النشاط الثقافي ابتداء من أروقة الجامعات و مرورا بالملتقيات والتجمعات والمنظمات الثقافية ، ناهيك عن حجم الأسماء الغفيرة التي تطالعنا بها الثقافة الصحفية صباح / مساء ، وهي بالمناسبة ظاهرة صحية أن نجد هذا الكم من الأقلام يكتب بمختلف الفنون الإبداعية (قصة ، مسرح ، سينما ، تشكيل ، شعر وغيرها من الكتابات) لكن اللافت في هذا الأمر ، وباختصار شديد ، إن اغلب هذه النشاطات غير قادرة على تجاوز محيط التنميط والاستهلاك والتكرار ولكن الأعلام يحاول أن يصنع منها حدثا جوهريا ملفتا ، أما في موضوع النشر ثمة نقطتان يمكن ملاحظتهما هما (الإيجاز) وهذا لا غبار عليه لأنه يتمثل باشتراطات بعض الصحف والمجلات في تحديد عدد الكلمات المراد توظيفها في الموضوع ولزيادة اكبر عدد ممكن من الكتاب على صفحاتها ، ولكن مايعنينا هو بلاغة هذا الإيجاز الذي يحتاج إلى مهارة استثنائية لأبعاد ثلاث هي : الاختزال والتركيز والتكثيف ، بغية تجسيد المعنى المراد توظيفه ..فهل حقق هذا الإبلاغ شيئا من هذه الحقيقة ؟ ثم النقطة الثانية تكمن في (الأسلوب) الذي يتعمد أن يكون بمستوى أدواتنا التوصيلية التي نستخدمها في حياتنا اليومية ..فهنا يصبح السؤال الملح ..هل يطمح الأدب أن يتراجع عن مفهومه وسياقاته الفنية والإبداعية أمام طبيعة وهيمنة اللغة الصحفية ؟ نحن نعتقد كهيئة تحرير وإن كنا معنيين في (الإجابة) عن طبيعة هذا الموضوع ، ولكن نرى في ذلك نوعا من إسقاط فرض غير راغبين الخوض فيه ، لسبب بسيط هو ، أن مثل هذه الإجابات تجعلنا في موضع تحديد أفق وليس مقترحا لأفق ، ولهذا نسعى بكل تأكيد على أن تكون لدينا مرجعيات نقدية فاعلة تأخذ على عاتقها تأشير مواقع الخلل وتشخيصه ومن ثم تقويضه وإضعافه ، فغياب هذه المرجعية أدى إلى خلط الحابل بالنابل ..الغث والسمين وصعود الشعبية على حد قول الغذامي وتنامي (سقط المتاع) وانتشار ظاهرة الهشاشة في الكتابة ليس على مستوى الصحافة بل تجاوز ذلك إلى الفنون الإبداعية كالمجاميع الشعرية والقصة والرواية ، ومن نافل القول أن نعتبر هذه الظاهرة عراقية من دون أن ندرك تفشيها عربيا بامتياز ، هذا ما دعا الناقد السعودي محمد العباس لمجلة الشروق أن يتساءل ....((من أني لا أستطيع أن أفسر ظاهرة كتابة ٥٠٠ رواية في السعودية عام ٢٠٠٨ وحدها)) نعتقد بأن هذه الحقيقة لاتغيب عن القاصي والداني بأنها تمثل مجموعة إشكالات ساهمت بشكل أو بآخر في صنع هذا الواقع منها وللأسف الشديد نستطيع أن نقول عنه إنه نفعي ومرحلي يرتكز على مقولة ، إن مفهوم الكتابة الجديدة مبني على افتراضات الواقع متجنبا حقيقة ما يجري فيه ، وهذا باعتقادنا ما دفع فعل الكتابة أن يصبح لديهم غير مرهون بفعل القراءة واستحقاقاتها في العملية الإبداعية ، كما أن وسائل الترويج المغرية (تقنية وأيدلوجية) مهدت لشيوع هذه المقولة وسطوتها على المنتج الأدبي لتخلق نوعا من الهوة بين غاية الأدب ووظيفته وبين التسخير وفجاجة الصنعة ، وبالتالي من الممكن أن تؤدي بشكل بديهي إلى التشويه وتشويش تفسير أنوجاد المطبوعات المتخصصة التي تحمل أسئلة الخطاب ألتنظيري وطرق وأساليب المناهج والمفاهيم سبيلا للتنوير والنهضة الفكرية والمعرفية والثقافية ، إلا أننا لم نشك لحظة من أن عملية الالتفاف على القارئ الفطن ومحاولة تضليله لهي اوهن من بيت العنكبوت .



الدرس السيميائي والنص التراثي
مقاربة تحليلية لنص من (كليلة ودمنة)

د. مصابيح محمد – المركز الجامعي تيسمسيلت
الجزائر

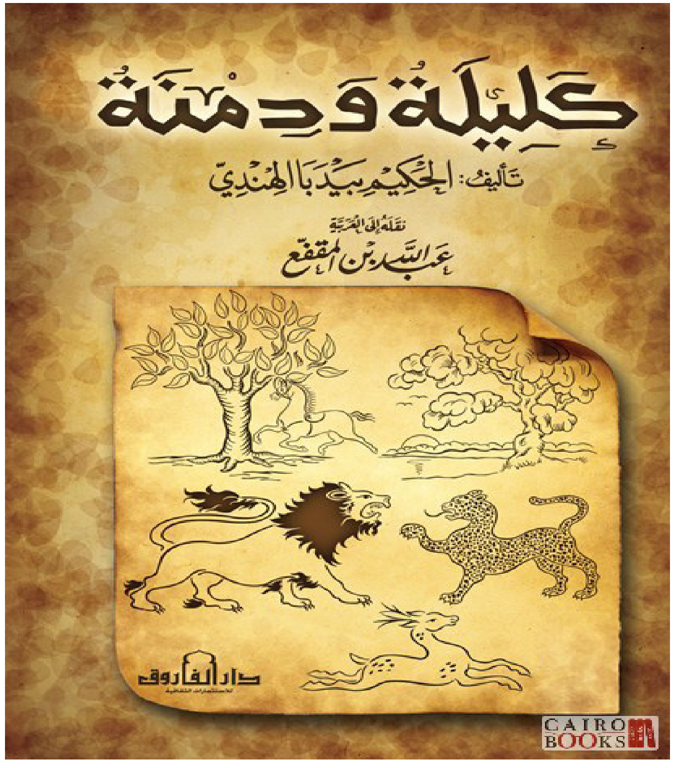
ملخص
إن التحليل السيميائي مجال خصب للإبداع، ومتشعب لا يمكننا محاصرته في وريقات على عجل ، و لما كان الأمر كذلك، فلابد على الدارس أن يدرك بأن القراءة المتوسلة بأدوات أي منهج نقدي كان، ليس بمقدورها أن تستوعب الظاهرة الأدبية كلّها قديمها وحديثها نثرها وشعرها، حتى و إن كان ذلك المنهج النقدي مؤثثا بأدوات قائمة على دعائم نظرية ثابتة ، وعليه فمهما يكن النهج الذي ينتهجه الدارس المحلل للظاهرة الأدبية،لا سيما التراث الأدبي، عليه أن يتحلى بسلامة الذوق ،وفراسة التأويل،"وجمال الأداء النقدي وأصالته من خلال استنباط وتفحص العلاقات الخفية التي تحكم بنية النص الأدبي."* ومن ثم يمارس عمل القراءة، بدل العزوف والانتظار الذي تشهده الساحة النقدية الأكاديمية منذ أن طالعتنا الدراسات الغربية بالمناهج النقدية النصانية.




المصطلحات المفاتيح.
التحليل السيميائي- القراءة- الظاهرة الأدبية - الدراسات الغربية - النصانية -المناهج النقدية- التراث الأدبي-السيميائيات-السيميولوجيا- مقاربة - المدارس السيميائية- التأويل- بنية النص- العلامة –الرمز- الدلالة.

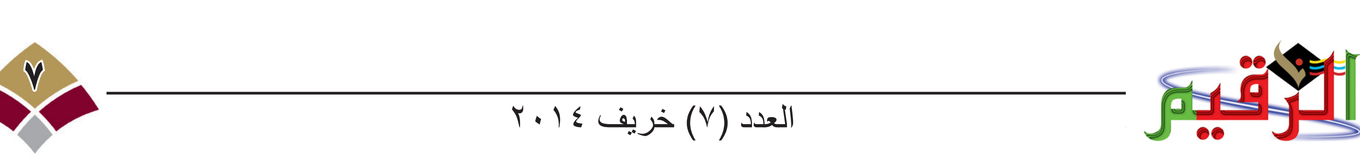
استهلال منهجي.
على الرغم مما توصلت إليه السميائيات السردية،وما حققته المدارس السميائية من إنجازات على صعيد العلامة لا سيما المدرسة الفرنسية والتي بدورها كانت وليدة العديد من الأعمال، وعلى رأسها منجز"الدلالة البنيوية" لألجيرداس جوليان غريماص،SAMIERG .J.A أحد المؤسسين لهذه المدرسة، التي جعلت نصب عينيها إشكالية الدلالة والسبل المؤدية إلى دراستها، (1).ورغم أن بيير جيرو duariG erreiP يحدد ثلاثة وظائف للسميولوجيا تنحصر في الوظيفة المنطقية ،والاجتماعية،والجمالية،معتمدا الشفرات وأنظمة الرموز ،(2) إذ أن السيميولوجيا الرمزية هي مطلب كل منقب في الرموز التي تشحن الخطاب القديم،كالحكاية الشعبية القديمة(كليلة ودمنة ،ألف ليلة وليلة...) حيث "ما لبث أن تركت الرمزية بصماتها في اللغة والعلوم حتى عد المبدأ الرمزي لدى كاسيرر من أهم مبادئ العلوم،حيث إن رمزية اللغة تدشن طورا جديدا في حياة الروح والعقل."(3) . إلا أن ما نراه اليوم هو التنظير ثم التنظير المكرور والممل ،الذي يقابله العزوف عن الممارسة التطبيقية،التي نجد الباحث والمتلقي في أمس الحاجة إليها،ولسنا ندري أذلك ينم عن الضبابية التي لا تزال تكتنف المنهج التحليلي وأدواته ضمن سائر المناهج النقدية الحداثية، أم هو قلة جرأة وتخوف من الإقدام على فعل مجهول العواقب، إذا ما استثنينا بعض المحاولات التي تمارس الإكراهات و تثقل كاهل حرية العلامات ودلالتها المفتوحة،كاللجوء إلى التحليل المدعم بالخطوط و الترسيمات المبهمة التي تسهم في تعقيد الفهم أكثر من تيسيره، والتي صارت موضة العصر، مما نفر الطالب والمتلقي من الإقبال على الدرس السميولوجي، والتوسل بأدواته لتحليل النصوص،وكشف معانيها العميقة والخفية.

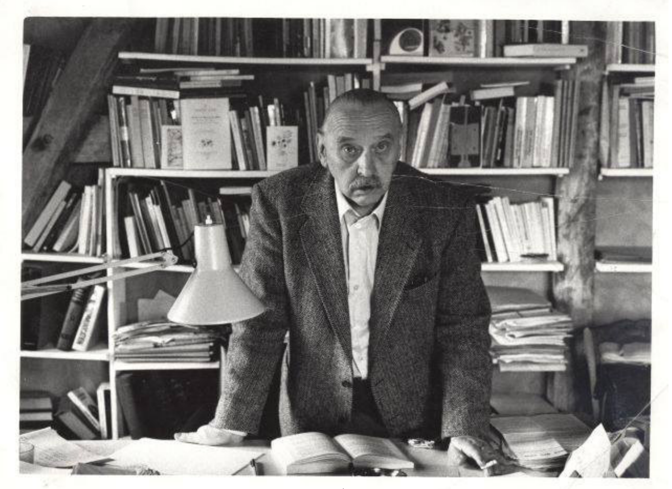
مع أن أهم ما ميز نظرية غريماص السميائية،هو مشكلة المعنى،فمقاربة نص لا تكن ذات جدوى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل، حيث يرى غريماص أنه لا يمكن الحديث عن نظرية متكاملة إلا من خلال الأسس المعرفية التي انبنت عليها،والتي تخفي داخلها تصورا للعالم والإنسان،ومهما كانت علمية لايمكن أن تسلم من وجود بصمات إيديولوجية تحكم بناءها ومقاصدها وغايتها،فالغاية النهائية لكل نظرية هي غاية تأويلية،الهدف منها البحث في الواقعة عن معرفة تخص الإنسان وحياته(4). وبناء على ذلك،



تحاول هذه المقاربة من خلال التفكيك والتركيب الكشف عن ألغاز النص التراثي السردي (من كتاب كليلة ودمنة) باعتباره نصا فلكلوريا مشحونا بالدوال المبهمة،التي يمكن تأويلها واستخراج المعنى والدلالة منها،انطلاقا من كون السميائيات تتيح التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة المختفية تحت السطح ،والسر ديات في النقد الحديث تنحو إلى اتجاهات، منها ما يتناول العمل السردي من حيث كونه خطابا وشكلا تعبيريا ، فيهتم بتحليل مضمون الحكاية وتقنيات الحكي فيها ، وهذا لدى كل من تودوروف vorodoT ; وجيرارد جينات etteneg draréG،ومنها ما يتناول بالدراسة عملا سرديا على أنه حكاية، ومن هؤلاء بروب pporP و غريماص(5).
وفي الأخير ننبه إلى أنه ليست غايتنا من هذا العرض تناول الإشكاليات التي يمكن أن تواجه المحلل وهو يفكك النص الأدبي إلى مكوناته البسيطة والمركبة،بقدر ما هي البحث عن الوسائل الإجرائية التي تمكنه من إجراء عملية التحليل من جهة وما يمكن أن يواجه المتلقي بعد عملية التحليل.

مفهوم العلامة
قبل الخوض في المحاولة الإجرائية لمقاربة نص من "كليلة ودمنة" الغني عن التعريف، ارتأينا أنه لا بد من تنوير القارئ الكريم ببعض المفاهيم المتعلقة بمصطلح "سيمياء" ،وذلك على مستوى معاجم اللغة العربية ومصادرها التراثية،وكذا المراجع الحديثة،حيث جاء في لسان العرب:" الخيل المُسَوَّمة هي التي عليها السِّيما والسُّومةُ وهي العلامة وقال ابن الأعرابي




غريماس

السِّيَمُ العلاماتُ على صُوف الغنم، وقال تعالى: [من الملائكة مُسَوَّمين] قرئَ بِفتح الواو أراد مُعَلَّمين والخَيْلُ المُسَوَّمة المَرْعِيَّة والمُسَوَّمَة المُعَلَّمة وقوله تعالى:[مُسَوّمِين] قال الأَخفش : مُعَلَّمين ، وفي الحديث: إِن لله فُرْساناً من أَهل السماء مُسَوَّمِينَ أَي مُعَلِّمِينَ. وفي الحديث: قال يوم بَدْرٍ سَوِّمُوا فإِن الملائكة قد سَوَّمَتْ أَي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضاً. وفي حديث الخوارج، سِيماهُمُ التحليق أَي علامتهم والأَصل فيها الواو فقلبت لكسرة السين وتمدّ وتقصر. الليث سَوَّمَ فلانٌ فرسه إِذا أَعْلَم عليه بحريرة أَو بشيء يعرف به، قال والسِّيما ياؤها في الأَصل واو وهي العلامة يعرف بها الخير والشر، قال الله تعالى: تَعْرِفُهم بسيماهم. قال وفيه لغة أُخرى السِّيماء بالمد، قال الراجز:

غُلامٌ رَماه اللهُ بالحُسْنِ يافِعاً له سِيمِاءُ لا تَشُقُّ على البَصَرْ"(6)

وساق صاحب التاج قائلا:"قال أبو بكر بن دريد قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة وهي مأخوذة من وسمتُ أسمُ والأصل في سيما وسمى فحولت الواو من موضع الفاء فوضعت في موضع العين كما قالوا ما أطيبه وأيطبه فصار سومى وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها انتهى. والسيماء ممدودة ذكرها الأصمعي.."(7) وقد قيل الكثير من قبيل ما ذكرنا في معاجم اللغة،التي تنبئ بوجود أصل لمصطلح السميائيات في كتب التراث العربي، أما على مستوى البحوث الحديثة فلا يمكن بأية حال حصر ما توصل إليه علم السيمياء،خاصة ونحن نحاول إجراء مقاربة تطبيقية لنص أدبي، بعيدا عن التنظير، لذا سنكتفي بما ساقه سعيد بنكراد، لما قال أن السميائيات هي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" وهي في حقيقتها "كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنِّع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكونات المتن"(8).والعلامة من اللاتينية mungis سمة ،إشارة دليل، وبصفة عامة شيء مدرك يمكن أن نستخلص منها توقعات أو استنتاجات وإشارات خاصة بشيء آخر غائب.(9)و السيميولوجيا لدى" جورج مونان" ، هي "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس" (10)، أما الباحثين العرب ، ومن بينهم صلاح فضل فقد عرفها بأنها " العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة"(11) أما على مستوى المقاربات النصية، فلا ريب أن المناهج النقدية الحديثة قد زودت الناقد أو الدارس بأدوات إجرائية تمكنه من الكشف عن مكونات النص وفك تجمعاته العلامية ومن خلالها قدراته التواصلية ،كما أولت النص الأدبي اهتماما بالغا، وجعلته يتجدد مع كل قراءة؛حيث ضمن أحادية الدال وتعدد المدلول ينفتح النص محققا سيرورة التدليل، للزيادة في انفتاحه على أكثر من تأويل،لا الوقوف عند معاني الكلمات المعجمية، وذلك عن طريق قراءة تهتم بمواطن الشك فيه، وتوسع من دائرة اليقين، وإقحام كل ما هو محتمل لا الاعتماد على ما هو كائن فقط.

غير أن أصعب ما يواجه الدارس العربي هو المنهج، ذلك لأن المناهج ولدت غربية، وفي كثير من الأحيان نخشى أن لا تروم الأدب والثقافة العربيين، لأسباب فكرية وعقائدية وإيديولوجية تميز أدبنا العربي عن مثيله الغربي، لذلك فقط تخالنا كلما أتينا لنقارب نصا عربيا وفق هذه المناهج أو أحدها، نحاول أن نبحث لها عن جذور وأصول اصطلاحية في تنظيراتنا التراثية ،لنثبت للعالم أننا لسنا غرباء عن هذه المناهج وليست غريبة عنا،كما هو مصطلح "السيما"أو"السيمة" الذي يعني العلامة والشارة في لغتنا العربية.

وإذا اعتبرت اللغة على أنها ذلك النظام الإشاري الذي يحرر المعنى من القيود المعجمية، فلا يسعنا سوى أن نقول بأن المنهج السيميائي قميء بالاستعمال كوسيلة ناجعة لمقاربة النصوص المكتوبة أو المسموعة،ولكن رغم ذلك فلا ندعي أننا نعتمد هذه الأدوات كلها،بل الجزء اليسير منها والمتمثل في:

1.سيميائية العنوان.
2. سيميائية البناء الداخلي للشخصيات الواردة في النص.
3.سيميائية البناء الخارجي للشخصيات.
4.سيميائية الزمان والمكان.
5.سيميائية الأحداث.
6.سيميائية بعض العبارات الواردة في النص.

النص المقترح للتحليل:

[قال شتربة: زعموا أن أسداً كان في أجمةٍ مجاورةٍ لطريقٍ من طرق الناس؛ وكان له أصحابٌ ثلاثةٌ: ذئبٌ وغرابٌ وابنُ آوى؛ وأن رعاةً مروا بذلك الطريق، ومعهم جمالٌ، فتخلف منها جملٌ، فدخل تلك الأجمة حتى انتهى إلى الأسد؛ فقال له





الأسد: من أين أقبلت؟ قال: من موضع كذا. قال: فما حاجتك؟ قال: ما يأمرني به الملك. قال: تقيم عندنا في السعة والأمن والخصب. فأقام الأسد والجمل معه زمناً طويلاً. ثم إن الأسد مضى في بعض الأيام لطلب الصيد، فلقي فيلاً عظيماً، فقاتله قتالاً شديداً، وأفلت منه مثقلاً مثخناً بالجراح، يسيل منه الدم، وقد خدشه الفيل بأنيابه.

فلما وصل إلى مكانه، وقع لا يستطيع حراكاً، ولا يقدر على طلب الصيد؛ فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون طعاماً: لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه؛ فأصابهم جوعٌ شديدٌ وهزالٌ، وعرف الأسد ذلك منهم؛ فقال: لقد جهدتم واحتجتم إلى ما تأكلون. فقالوا لا تهمنا أنفسنا: لكنا نرى الملك على ما نراه. فليتنا نجد ما يأكله ويصلحه. قال الأسد: ما أشك في نصيحتكم، ولكن انتشروا لعلكم تصيبون صيداً تأتونني به؛ فيصيبني ويصيبكم منه رزقٌ.

فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد؛ فتنحوا ناحيةً، وتشاوروا فيما بينهم، وقالوا: مالنا ولهذا الأكل العشب الذي ليس شأنه من شأننا، ولا رأيه من رأينا؟ ألا نزين للأسد فيأكله ويطعمنا من لحمه؟ قال ابن آوى: هذا مما لا نستطيع ذكره للأسد: لأنه قد أمن الجمل، وجعل له من ذمته عهداً. قال الغراب: أنا أكفيكم أمر الأسد. ثم انطلق فدخل على الأسد؛ فقال له الأسد: هل أصبت شيئاً؟ قال الغراب: إنما يصيب من يسعى ويبصر. وأما نحن فلا سعي لنا ولا بصر: لما بنا من الجوع؛ ولكن قد وفقنا لرأي واجتمعنا عليه؛ إن وافقنا الملك فنحن له مجيبون. قال الأسد: وما ذاك؟ قال الغراب: هذا الجمل آكل العشب المتمرّغ بيننا من غير منفعة لنا منه، ولا رد عائدةٍ، ولا عمل يعقب مصلحةً. فلما سمع الأسد ذلك غضب وقال: ما أخطأ رأيك، وما اعجز مقالك، وأبعدك من الوفاء والرحمة؟ وما كنت حقيقاً أن تجتري علي بهذه المقالة، وتستقبلني بهذا الخطاب؛ مع ما علمت من أني قد أمنت الجمل، وجعلت له من ذمتي. أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدقٌ بصدقةٍ هي أعظم أجراً ممن أمن نفساً خائفةً، وحقن دماً مهدراً؟ وقد أمنته ولست بغادر به.

قال الغراب: إني لأعرف ما يقول الملك؛ ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت؛ وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة؛ والقبيلة يفتدى بها أهل المصر؛ وأهل المصر فداء الملك. وقد نزلت بالملك الحاجة؛ وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً، على ألا يتكلف الملك ذلك، ولا يليه بنفسه، ولا يأمر به أحداً؛ ولكنا نحتال بحيلةٍ لنا وله فيها إصلاحٌ وظفرٌ. فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب.

فلما عرف الغراب إقرار الأسد أتى أصحابه، فقال لهم: قد كلمت الأسد في أكله الجمل؛ على أن نجتمع نحن والجمل عند الأسد، فنذكر ما أصابه، ونتوجع له اهتماماً منا بأمره، وحرصاً على صلاحه؛ ويعرض كل واحدٍ منا نفسه عليه تجملاً ليأكله، فيرد الآخران عليه، ويسفها رأيه، ويبينان الضرر في أكله. فإذا فعلنا ذلك، سلمنا كلنا ورضي الأسد عنا. ففعلوا ذلك، وتقدموا إلى الأسد؛ فقال الغراب: قد احتجت أيها الملك إلى ما يقويك؛ ونحن أحق أن نهب أنفسنا لك: فإنا بك نعيش؛ فإذا هلكت فليس لأحدٍ منا بقاءٌ عندك، ولا لنا في الحياة من خيرةٍ؛ فليأكلني الملك: فقد طبت بذلك نفساً.

فأجابه الذئب وابن آوى أن اسكت؛ فلا خير للملك في أكلك؛ وليس فيك شبعٌ. قال ابن آوى لكن أنا أشبع الملك، فليأكلني: فقد رضيت بذلك، وطبت عنه نفساً. فرد عليه الذئب والغراب بقولهما: إنك لمنتنٌ قذرٌ. قال الذئب: إني لست كذلك، فليأكلني الملك، فقد سمحت بذلك، وطبت عنه نفساً؛ فاعترضه الغراب وابن آوى وقالا: قد قالت الأطباء: من أراد قتل نفسه فليأكل لحم ذئبٍ. فظن الجمل أنه إذا عرض نفسه على الأكل، التمسوا له عذراً كما التمس بعضهم لبعض الأعذار، فيسلم ويرضى الأسد عنه بذلك، وينجو من المهالك. فقال: لكن أنا في للملك شبعٌ وريٌ؛ ولحمي طيبٌ هنيٌ، وبطني نظيفٌ، فليأكلني الملك، ويطعم أصحابه وخدمه: فقد رضيت بذلك، وطابت نفسي عنه، وسمحت به. فقال الذئب والغراب وابن آوى: لقد صدق الجمل وكرم؛ وقال ما عرف.

ثم إنهم وثبوا عليه فمزقوه... وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنه إن كان أصحاب الأسد قد اجتمعوا على هلاكي فإني لست أقدر أن أمتنع منهم، ولا أحترس؛ وإن كان رأي الأسد لي علي غير ما هم من الرأي في، فلا ينفعني ذلك، ولا يغني عني شيئاً. وقد يقال: خير السلاطين من عدل في الناس.](21)

قبل البدء:

النص الذي بين أيدينا عبارة عن قصة قصيرة مجتزأة ،من كتاب كليلة و دمنة، تقوم على الفكرة، وهي قصة رمزية على لسان الحيوانات، وترمي إلى تنبيه و تعميق الوعي الفردي والجماعي،ولفت الانتباه إلى ما يحاك في الظل من مؤامرات،عندما يتعلق الأمر بالمصير.

ونود قبل البدء في هذه المقاربة أن ننوه إلى أن التحليل السيميائي قد يتأثر إلى حد ما بشخصية من يقوم بعملية التحليل وبالظروف المحيطة به؛ ولذلك فإن التحليل السيميائي لنص ما قد يختلف من شخص إلى آخر، ومن بيئة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى، مما يجعل منه مجالا خصبا للإبداع، إذ لا قيود عليه إلا أن تكون هناك دلائل في التحليل المقترح على صحة ما ذهب إليه ، خلال المقاربة السيميائية.

وما أريد التنبيه إليه أكثر، هو أن التحليل السيميائي له مرتكز على جانبين، أولهما الرمزية والدلالات، وثانيهما ربط النص بالواقع، وهذا –بمشيئة الله- ما سوف نعمل عليه في مقاربتنا المتواضعة هذه.





1 ـ سيميائية العنوان.

لقد أولت السيميائيات اهتماما بالعنوان في النصوص الأدبية؛ باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله،و العنوان عتبة من عتبات النص يحدد أفق انتظار القاريء . والنص الذي بين أيدينا جزء من عنوان كبير "كليلة ودمنة"،أو إن شئتم عنوناه:"ملك الغابة وحاشيته والغريب" وهذا العنوان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون النص؛ الذي يتحدث عن تأزم حدث فجأة في حياة الملك، المتمثل في شخص الأسد، وبداية البحث عن مخرج من المشكل.

1-1 يتضح كما هو معلوم من النصوص التراثية القديمة شعرية كانت أم نثرية،خلوها من العنوان تماما،لتميز الأدب القديم بطول النفس، والوحدة الموضوعية،عكس أدبنا المعاصر،الذي يعتمد على العنوان كمدخل للنص الأدبي ، و مجلبة للمتلقي، لذا نحن نقدم لهذا الجزء عنوانا افتراضيا، "ملك الغابة مع حاشيته والغريب"حيث يتجلى من العنوان أن هناك ملك كانت له حاشية تحتمي في كنفه وتعتمد عليه في العيش، وتقدم له المشورة عند الحاجة ،ما لبثوا أن حل بينهم غريب، مما يجعل العنوان في هذه الحال،منفتحا على الكثير من التأويلات،ويخفي بين طياته العديد من الدلالات..

2-1"كليلة و دمنة" كما هو معلوم العنوان الكبير الذي اشتهرت به القصة بأكملها يدل على اثنين من ابن آوى تدور بينهما ومجموعة من الحيوانات الأحداث كلها، وإن كان العنوان لا يدعو إلى الغرابة وكأنه يعرب عن حوار أو قصة أختين من بني البشر،إلا أنه يحيل لدى المتلقي المتعمق في حيثيات القصة، إلى الدهاء والحيلة والغدر الذي تتميز به سلالة ابن آوى في مملكة الحيوان.

3-1 لقد اختار مؤلف كليلة ودمنة أن يكون تعايشا بين الحيوانات، والمعروف أن هذه الأخيرة تتفاوت في القوة والشراسة،ومن لم يعطى القوة أعطي الحيلة والدهاء أو الخفة والذكاء، والأسد هو الذي يطلق عليه ملك الغابة، فلم تكن الحياة مطبوعة إذن بالاستقرار بين قوى غير متكافئة. وهو بذلك يعكس طبيعة الصراع الأبدي بين الأقوياء والضعفاء.

لعل اختيار ابني آوى "كليلة ودمنة" كعنوان رئيس

4-1 لقصة كبيرة في شكل كتاب كامل، ينم عن فحوى الرسالة التي أراد الباث تبليغها للمتلقي، من أجل تصدير نصيب من الوعي،للتسلح به أمام نوائب الدهر، لكن ليس بالحكمة والمثل فحسب ،إنما بالحيل والدهاء ، التي هي سلاح الساسة والعسكريين، تلك الحيوانات، التي لا تحسب حساباً لأحد ،أمام مصلحتها، ربما جاء ذلك ليرمز إلى من يطلقون على أنفسهم الدهاء الذي يقهر القوة، والقوة التي جعلت لنفسها حقاً في أن تحتل ما تشاء وتعتدي على من تريد دون أن يملك أحد أن يقول لها: لا أو لماذا ؟

2 ـ سيميائية البناء الداخلي للشخصيات.

وردت في النص الماثل شخصيات عدة هي: الأسد ملك الغابة،وخادمه شتربة، وكليلة، ودمنة ،والغراب،والجمل والفيل ،كلها عبارة عن حيوانات برية عدا الرعاة فهم من جنس البشر ، هكذا تدور القصص بالكامل وسط الغابة و على ألسنة هذه الحيوانات،و تقوم أساسا على نمط الحكاية المسلية،لكنها تحوي تعاليم أخلاقية موجهة إلى رجال الحكم و أفراد المجتمع.

ونبدأ بملك الحيوانات الأسد ، فهو القائد المثالي الذي يذود عن عرينه،ويؤمن الحياة المستقرة والعيش الكريم لأفراد مملكته، ويقود جماعته للاعتداء على الآخرين والاستيلاء على ممتلكاتهم واحتلال أوطانهم، وهو بذلك يمثل رئيس تلك الدولة العظمى التي تريد فرض هيمنتها على الآخرين.

كما هو من شيم العظماء أنهم يستبدون بالرأي ولا يعيرون مستشاريهم أي اهتمام في كثير من القضايا،ونلمس ذلك من ترحيب الأسد بالجمل بين ظهراني مملكته ،وإعطائه الأمان والسلام والعيش الكريم،رغم تلكؤ أصحابه وكرههم للوافد الغريب إلى ديارهم، لكنه يشاورهم إذا ما شعر بالضعف والخطر،ويتجلى ذلك من خلال سكوته وصمته لما أشاروا عليه بالغدر بالجمل،رغم أنه رفض الأمر في البداية.

فإذا كانت شخصيتا كل من الذئب وابن آوى ترمزان للخبث والمنفعة الخاصة، فإن في ذلك مثال لبطانة السوء الموالية للحكام والتي لا همّ لها سوى قضاء مآربها حتى ولو كان ذلك على حساب الأبرياء من الرعية، فإن شخصية الأسد ترمز كذلك للحاكم الذي يدري ما يحاك حوله، ويُظهر أنه لا يدري، طالما أن الأمر لا يضر بمصلحته الشخصية،ويحفظ أمنه إلى أجل معلوم، بينما يتداعى من شخصية الغراب الكثير من الرموز والدلالات، فهو من الطيور وبمقدرته تزويد الجماعة بالأخبار التي تحدث في المملكة لاسيما الأحداث البعيدة منها وبذلك هو عين حارسة تؤمن إمارة الأسد وتسند الذئب وابن آوى في أداء مهامهما دون أن تضر بهما كما أن الغراب ليس من الطيور الجارحة كالنسر والصقر والعقاب، التي يخشى جانبها لخطورتها وتميزها كالأسد بالشهامة والشجاعة والإباء، وبذلك لا يخشى للغراب جانب من كل الأطراف.

ضف إلى ذلك أن الغراب بين الطيور نذير شؤم لدى العرب، فنعيقه منفر ومقزز، ومادام الجماعة قد رضيت به عضوا من أعضائها، فهذا وحده شرف كبير له مما يجعل منه ذلك الخدوم المطيع الذي لا يعصي لأسياده أمرا، وكذلك حال الدنيا فإن العيون والمخبرين لدى الحكام لا بد أن تتوفر فيهم سمات الغراب في "كليلة ودمنة"،حتى لا يلفت انتباه من حوله ولا يعيره من رآه أي اهتمام، أما الجمل فشيمته الصبر،وهو مثال الرعية أو الشعب المقهور الذي ليس أمامه سوى الصبر والصبر فقط.



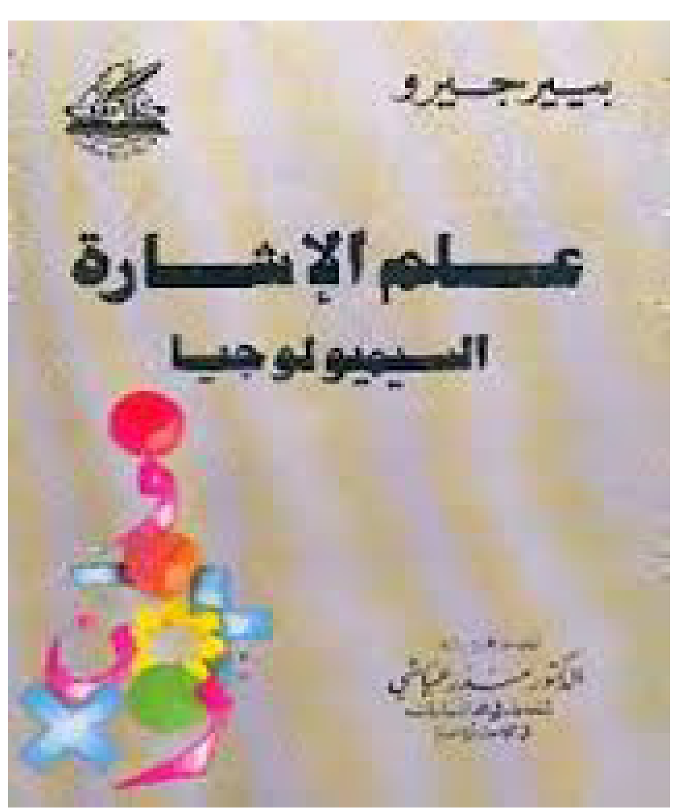


هذا ما تعلق بالشخصيات داخل الوطن الواحد، وإذا ما تطرقنا إلى ما وراء حدود الوطن فسنتطرق إلى الفيل وهو حيوان يتميز بالضخامة والخشونة، من الصعب على الأسد تمزيق جلده أو الفتك به، وفي ذلك رمز للدول التي تناور من أجل السيطرة على غيرها، باستعمال ما أتيح لديها من الوسائل، ولكن كثيرا ما تخسر الرهان ويكون ذلك وبالا عليها وسببا في دمارها، وقد عانت القبائل قديما من هذا الصنف من الظلم والاستبداد، حيث ظلت الدوائر سجال بين الجيران من القبائل والدويلات، حتى في عصرنا هذا وخير مثال :غزو العراق للكويت، ثم نهاية النظام العراقي على يد القوى المتحالفة، وكذلك شخصية الجمل فهي رمز اللاجيء المقهور، الذي فرّ من موطنه، وما لبث أن هدأ له بال حتى حدث طارئ في البلد المضيف و كان هو أول من يدفع الثمن، وقد يذكرنا حال الجمل ،بأحوال اللاجئين الذين يساندون قضية ما ،فيكون مصيرهم الطرد والتنكيل من الطرف المتضرر من القضية محل المساندة، والذي غالبا ما يكون هو صاحب الأرض.

3 ـ سيميائية البناء الخارجي للشخصيات.

كما أن الشخصيات في النص تتمتع بسمات ومميزات في بنيتها الداخلية، كذلك لها من السمات الخارجية ما يوحي بالكثير من الدلائل،ومن الأوصاف الخارجية التي صرح بها المرسل للشخصيات أو لمح إليها ضمنيا، عظمة الفيل وضخامته، ليجعل منه كفؤا للأسد وبذلك يمرر رمزا أو دلالة أن الشجاعة التي اجتمعت بالقوة لدى الأسد، لا تكفيه أمام من هو أعظم وأضخم في ذلك رسالة مشفرة مفادها أن الاستبسال لم يعد كافيا للبقاء في مسرح الحياة والهيمنة عليه، ما لم يشفّع بقوة خارقة تجمع بين الدفاع المستميت والمقاومة وطول النفس، في ميدان المعركة،وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على قوة سلاحه في المعركة، وقد صرح بذلك المرسل بقوله:خدشه الفيل بأنيابه، مما جعله ينسحب من القتال مثخنا بالجراح،وكان ذلك سببا في عجزه وسوء حاله وتراجع سطوته، وخذلانه من أقرب الناس إليه،كل ذلك فيه إيحاء قوي لما هو جار في واقع حياة البشر على مر التاريخ.

مما أشار إليه المرسل صراحة،من صفات الشخصيات بعد الحدث الجلل الذي ألم بالملك هو الجوع والهزال الذي ألم بأصحابه، لما لم يجدوا ما يأكلونه،حتى أجهدوا واشتد عليهم الحال وفي ذلك إشارة إلى تبعات الاعتماد على الغير، وعدم الحساب لما يخبئه الدهر من النوائب،وجعل المصير بكل جزئياته مرهونا بالولاء للسلطان، كما أشار أيضا إلى صفات الجمل بكونه آكلا للعشب، متمرغ، وفي ذلك دلالة وإيحاء إلى الإنسان البسيط في المجتمع حيث يدل التمرغ على التراب، على تواضعه بساطة شأنه وهوانه على نفسه،ولكن رغم ذلك يظل لحمه طيبا ونقيا وغزيرا، في الوقت الذي يفوح فيه جسم



ابن آوى بالنتن، وجسم الذئب كأنه السم القاتل،أما الغراب فليس فيه ما يؤكل،وما يمكن أن ننبه إليه من رمزية ودلالة ذلك ،هو أن الأوطان وحكامها لما تدور الدائرة وينشب الدهر أظافره، لا يجدون في تلك الهالة التي ظلت تطوف بين ظهرانيهم وتحيطهم بالتملق والنفاق منقذا من الهلاك، وفي آخر الأمر لا ملجأ لهم سوى للضعفاء،ففيهم يكمن الذود عن العرض والشرف،وبينهم تنمو وتكبر التضحية ،وذلك مثل الجمل وابن آوى والذئب والغراب في القصة الماثلة

4 ـ سيميائية الزمان والمكان.

اختار المرسل أن تكون الغابة موطنا ومكاناً لأحداث قصته، فهذا المكان يمثل الوطن الذي يعيش فيه أبطال القصة،مستقرين فيما بينهم تجمعهم المصالح الفردية ،فللأسد الزعامة ولابن آوى والذئب والغراب حق الاقتيات مقابل الولاء والخدمة للزعيم،وللجمل الغريب حق العيش بأمان في كنف الملك إلى أن يجعل الله له مخرجا،أو يستعين به الزعيم على أمر ما،والملاحظ في القصة أن آكل العشب (الجمل) لا يثقل كاهل الجماعة فبينما هم يعيشون على فضلات الملك من الجيف،هو يقتات بما جادت به الأرض من العشب،وليس له في ذلك بينهم منافس،ورغم ذلك كان منبوذا بينهم، لكونه لا يقاسمهم المصير نفسه،ويخافون من قربه للزعيم،خوفا من أن يصير عينا له عليهم.

وقد كان المكان يعج بغيرهم من بني جنسهم ،مما جعلهم دوما في كرّ وفرّ من أجل تأمين الغذاء والمجال الحيوي، لذا كان

اعتمادهم على زعيمهم كليا، حتى لا يداهمهم عدو طامع يريد احتلال واستغلال خيرات وثروات الوطن ناحيتهم، وشاهدنا في ذلك من النص"... ثم إن الأسد مضى في بعض الأيام لطلب الصيد، فلقي فيلاً عظيماً، فقاتله قتالاً شديداً؛ وأفلت منه مثقلاً مثخناً بالجراح،..." دلالة على أن الصيد يوجد في مواطن أخرى، مجاورة ،وما لقيه الأسد من الفيل ليس سوى دليل قاطع على أنه اعتدى على صغير هذا الأخير،لأنه وجبة طرية، ولقمة سائغة، وقد اختار المتلفظ أن تكون أوكار الأصدقاء في أرض خصبة معتدلة، ساطعةٍ شمسها، حيث كان الجمل يتمتع بخيراتها منفردا،حتى إذا شبع تمرغ ثم نام، بينما هي محرمة على الوافدين من الغرباء أكلة العشب،كالفيل الذي داهم موطنه الأسد، حيث نفهم من هذه الصورة اللفظية بأن المكان محل أطماع ،ويسوده أو يخيم عليه حذر شديد،تماما كما هو حال الشرق الأوسط منذ مطلع النهضة،بين أنياب القوى الظلامية الغربية.

أما الزمان، فاختار له المرسل فصل الربيع تلميحا من خلال التلفظ "قال: تقيم عندنا في السعة والأمن والخصب"،وقوله:" الجمل آكل العشب المتمرّغ بيننا من غير منفعة " وفي ذلك دلالة على عمر الزهور الذي تغتصب فيه البلاد العربية،وكل بلاد تقع محل أطماع الأقوياء،عبر الزمن وما أشبه اليوم بالبارحة.

5- سيميائية الأحداث

من خلال الملفوظ والدلالة والمدمج الخيالي، سنحاول أن نقارب في إطار قراءة سيميائية الوحدة السردية المجتزأة التي بين أيدينا، والتي لا تعدو أن تكون نسيجا من الألفاظ الغنية بالدلالة، إذ تبدأ الأحداث بانحراف الجمل عن القافلة وإقباله إلى مملكة الأسد، واضعا نفسه رهن إشارة سيد العشيرة،-وظيفة (وضعية الواهب الأولى)- ليمنحه هذا الأخير الأمان وحق العيش في أرجاء عشيرته،-وظيفة(رد فعل البطل)- وقد تلفظ المرسل مبرزا ذلك بالعبارات:" ... فتخلف منها جملٌ، فدخل تلك الأجمة حتى انتهى إلى الأسد؛ فقال له الأسد: من أين أقبلت؟ قال: من موضع كذا. قال: فما حاجتك؟ قال: ما يأمرني به الملك. "

وفيها أن اللاجيء إلى أوطان الناس لا يطلب أو يشترط،ولكن يهب نفسه لإرضاء سادته المقصودين،حتى ينال الأمان عندهم،ثم تليه أحداث متواترة في قالب سردي وخرافي مشوق، متساوق إلى حد ما مع الوظائف البروبية (فلاديمير بروب)، حيث يخرج البطل للمهمة،-وظيفة (الانطلاق والتنقل بين مملكتين)- ويفشل في إنجازها،ليعود أدراجه إلى موطنه،مع ما تبقى لديه من الكرامة،-وظيفة (النجدة)- والنجاة من الهلاك ،لكنه يظل مقعدا عن أداء وظائفه، مثخنا بالجراح- (المعركة)- التي تلقاها من الفاعل المضاد،-وظيفة (المطاردة)- وهنا تبدأ مغامرة الفواعل المساعدين(ابن آوى و الذئب و الغراب)، ليس لأداء مهمة البطل (انتشروا لعلكم تصيبون صيداً) وإنما لسد جوعهم، بخلخلة النظام الذي كانت تقوم عليه المملكة (فتنحوا ناحيةً، وتشاوروا فيما بينهم)، فنقضوا العهود ونكثوا المواثيق، -وظيفة (التواطؤ)- (قالوا: مالنا ولهذا الآكل العشب الذي ليس شأنه من شأننا، ولا رأيه من رأينا؟ ألا نزين للأسد فيأكله ويطعمنا من لحمه؟).

المساعد الأول يتخوف من ردة فعل البطل (قال ابن آوى: هذا مما لا نستطيع ذكره للأسد: لأنه قد أمن الجمل، وجعل له من ذمته عهداً.)، المساعد الثاني يتطوع لإقناع البطل وثنيه عن مواقفه (قال الغراب: أنا أكفيكم أمر الأسد، ثم انطلق...) البطل يرفض موقف المساعدين - المهمة الصعبة -(ما أخطأ رأيك، وما أعجز مقالك، وأبعدك من الوفاء والرحمة؟ وما كنت حقيقاً أن تجتري علي بهذه المقالة، وتستقبلني بهذا الخطاب؛ مع ما علمت من أني قد أمنت الجمل، وجعلت له من ذمتي.) المساعد المتطوع بالنيابة، يكتشف سبب امتناع البطل (أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدقٌ بصدقةٍ هي أعظم أجراً ممن أمن نفساً خائفةً، وحقن دماً مهدراً؟ وقد أمنته ولست بغادر به.).

المساعد بالنيابة يتسلح بتكتيك الحجة والإقناع – المهمة الناجزة- (قال الغراب: إني لأعرف ما يقول الملك؛ ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت؛ وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة؛ والقبيلة يفتدى بها أهل المصر؛ وأهل المصر فداء الملك. وقد نزلت بالملك الحاجة؛ وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً،) البطل يستسلم للأمر ويقر خطاب مساعده (عرف الغراب إقرار الأسد أتى أصحابه، فقال لهم: قد كلمت الأسد في أكله الجمل؛ على أن نجتمع عند الأسد، فنذكر ما أصابه، ونتوجع له اهتماماً منا بأمره، ...) نجاح خطة المساعدين الثلاثة وانطلاء الحيلة على الوافد الغريب(الجمل)، أمام ضعف الملك وفساد البطانة من حوله.

6 - سيميائية(التلفظ) العبارات في النص.

سوف نقارب فيما يلي بعض الدلالات والإشارات المحتملة لبعض التلفظات التي عمد إليها الكاتب في نسج القصة الماثلة كأنموذج وحسب، ليبقى المجال في النص متاحا لكل من يشاء أن يبحث في سيميائية عباراته وألفاظه ،من زوايا أخرى قد تغيب عن الباحث، وما نقوم بذلك سوى لفك اللثام عن عنصر هام جدا من عناصر المقاربة والتحليل السيميائي ألا وهو أسلوب وطريقة التلفظ، أو انتقاء الألفاظ.

6-1 لقد استهل المتلفظ خطابه بلفظة :"زعموا أن..." وفي ذلك دلالة على أسلوب القدامى في الإبلاغ في قالب قصصي مسل وهادف بغرض نشر القيم الأخلاقية في المجتمع.

6-2استعمال الألفاظ: "أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس... وأن رعاةً مروا بذلك الطريق،" حيث لم يشأ الباث المتلفظ أن يهمل الجنس البشري من القصة،رغم أنه جعل كل أبطالها





من الحيوانات، وفي ذلك دلالة على أنه يستهدف الإنسان بالخطاب المسرود، وما دور الحيوان فيها سوى لإعطائها بعدا خياليا،يحبب الإقبال عليها،ويسهل على الإنسان لا سيما الأطفال حفظها وتداولها.

3-6 تلفظ الحيوانات أبطال القصة" أسدا ... وكان له أصحابٌ ثلاثةٌ: ذئبٌ وغرابٌ وابن آوى؛" في شكل أسماء نكرة بقصد عدم التعميم،لأنه يستحال أن تكون كل المخلوقات من بني الجنس الواحد على قدر متساو من حيث القيم السلبية والإيجابية.

4-6 تعمّد المتلفظ من الحين إلى الآخر إلى ضرب الأمثال والتذكير بالقيم المتداولة بين بني الإنسان،" أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدقٌ بصدقةٍ هي أعظم أجراً ممن أمن نفساً خائفةً، وحقن دماً مهدراً؟ وقد أمنته ولست بغادر به" وذلك للغرض ذاته الذي سلف ذكره ألا وهو استخلاص العبر و زرع القيم الأخلاقية بين الناس في المجتمع .

الخاتمـــة:

يقول سلام الأعرجي، أحد الباحثين العرب في الفلسفة و المسرح "إن حبكة النص بحكم عناصرها المؤسسة والمحددة لمفهومها و وظيفتها، لا يمكن إدراكها إلا بتكاملية أجزائها الكاشفة عن كيان منتظم يحدد بتلك الأجزاء أو العناصر، وهو قائم على أساس توليفة وقائعية مؤلفة، لذلك فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل" (31) .

وبذلك فإن التحليل السيميائي مجال خصب للإبداع، ومتشعب لا يمكننا حصره في وريقة كهذه و لما كان الأمر كذلك، فلابد على الدارس أن يدرك بأن بحث " خصائص النسيج في النصوص يتم بالتركيز على ثلاث مجموعات من الروابط التي تحدد الصلة بين عناصرها المكونة، من الروابط اللفظية والمعنوية والروابط الزمنية والروابط الإحالية،ثم إن غياب الحيرة والتخوف والحذر هو الذي يكون غريباً أمام وضع تغيرت فيه مجالات العمل وأدوات المنهج ومواد الدرس ورصيد النتائج... بل ومفاهيم العلم في حين لم تتغير مصطلحاته المفاتيح." (41)

وأخيرا أتمنى أن أكون قد وفقت ولو بالشيء اليسير في هذه المساهمة المتواضعة،كما أرجو أن لا يبخل علينا القراء الكرام لا سيما المتخصصون بالنصح والتوجيه.

الهوامش

*ينظر: عامر رضا، إشكاليات المناهج النقدية المعاصرة،مجلة أصوات الشمال الإلكترونية.
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=17249

١- ينظر :سعيد بنكراد، السميائيات السردية مدخل نظري،دار النجاح،الدار البيضاء ١٩٩٩ ص٤.

٢- ينظر:بيير جيرو،علم الإشارة،تر منذر عياشي،دار طلاس ،دمشق ١٩٨٨، ص ٨٣.

٣- أحمد يوسف،السميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات،منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي،الدار العربية للعلوم،٢٠٠٥ ، ص١٤

٤-يوسف وغليسي،الشعريات والسرديات،قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم،مخبر السرد العربي،جامعة منتوري ص٣١

٥- ينظر: سعيد بنكراد ،م. س، ص٩ ص٧.

٦ - ابن منظور الإفريقي،لسان العرب،دار صادر بيروت (دت)١٢ /٣١٤.

٧ - محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الزبيدي ، تاج العروس،١ /٧٧٧٠. موقع الوراق.
http://www.alwarraq.com

٨ - ينظر: سعيد بنكراد،السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، من الفصل الثاني (سوسير : السيميولوجيا : علم للعلامات)، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.

٩- ينظر: أحمد يوسف،السميائيات الواصفة ص٣٦.

١٠- فريد أمعضشو: المنهج السيميائي، رابطة أدباء الشام
http://www.adabasham.net/show . php?sid=11078 23/04/2007.

١١ - عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص١٩.

١٢- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة. داركلمات عربية للنشر ،جمهورية مصر،٢٠١٢،ص٩٣

١٣- سلام الأعرجي، تازفيتان تودوروف :الملفوظ والدلالة والمدمج الخيالي قراءة سيميائية (مقال) على النت
www.babil-nl.org/b09x048salam
(بتاريخ: 12/11/2009)

١٤- ينظر : كلمة الناشر محمد الهادي الطرابلسي في: نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً) للأزهر الزناد، منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

وقد استعان البحث في هذه الورقة بدراسات عربية من أبرزها:

١-سعيد بنكراد،السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، موقع سعيد بنكراد:
http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca3.htm

٢-بلقاسم دفة، ،التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية (حمامة سلام) لنجيب الكيلاني ، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ٣٨٥ آيار ٢٠٠٣.

٣-سعد بوفلاقة، دراسة بعنوان: "التحليل النصي لجزء من بائية ابن خفاجة الأندلسي".مجلة العلوم الإنسانية ،جامعة منتوري ،قسنطينة(٢٠٠٠) الجزائر.





حيف الصاحب
على أبي الطيب المتنبي

د.الجيلالي الغَرَّابي
المغرب



« يجب أن نعلم أن الناقد
لا يستطيع أن يكون موضوعيا بحتا،
وأنه لا يرى في الكلام المنقود
إلا نفسه وصورته، ومتعة روحه »

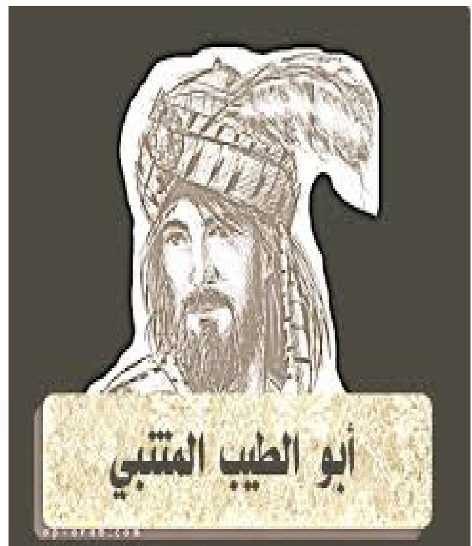
(طه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. دار الحكمة، بيروت_لبنان، بدون تاريخ، ص:١٧٨).

تمهيد

لقد اشتعلت نار الخصومة النقدية حول أبي الطيب المتنبي، واشتد سعيرها منذ اتصاله بسيف الدولة علي بن يوسف الحمداني، وذيوع صيته، وإخماده ذكرَ الشعراء الآخرين. فسارع خصومه إلى جمع قواهم وإمكانياتهم ضده، وفي ذلك يقول الدارس الفرنسي ريجيس بلاشير(١):"كثير من الأدباء والشعراء، ودارسي الأدب، ورجال البلاط، لم يستطيعوا أن ينظروا في غير حقد إلى ما كان يتمتع به المتنبي من حظوة عند سيف الدولة، ومن اعتزاز عند المعجبين به، وكان في أخلاق أبي الطيب بنوع خاص ما لم يستطيعوا قبوله. وقد زاده كبرا ما لاقى من نجاح. ومنذ وصوله عند سيف الدولة، وحتى قبل أن يكون أتباعه حلقة أدبية، اجتمع خصومه في عصبة تكونت ممن كانت تصرفات الشاعر تثيرهم، وممن كانوا يخشونه على ما لهم من امتيازات ولم تلبث أن اتحدت كراهية كل هؤلاء الرجال ضد المتنبي"(٢)...




إن الصاحب بن عباد هو أبو القاسم إسماعيل بن أبي الحسن عباد بن العباس بن عباد بن أحمد بن إدريس الطالقاني، توفي سنة خمس وثمانين وثلاثمائة هجرية (٣٨٥هـ). قال فيه يوسف البديعي:"قيل إن الصاحب بن عباد طمع في زيارة المتنبي إياه بأصفهان، وإجرائه مجرى مقصوديه من رؤساء الزمان، وهو إذ ذاك شاب والحال حويلة، والبحر دجيلة، ولم يكن استوزر، فكتب يلاطفه في استدعائه، ويضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقم له المتنبي وزنا، ولم يجبه عن كتابه، وقيل إن المتنبي قال لأصحابه:إن غليما معطاء بالري يريد أن أزوره وأمدحه، ولا سبيل إلى ذلك، فصيره الصاحب غرضا يرشقه بسهام الوقيعة، يتتبع عليه سقطاته في شعره وهفواته، وينعى عليه سيئاته."(٣)



فخصص لذلك رسالة تحمل اسم (الكشف عن مساوئ المتنبي) (٤)، واستهلها بحديثه عن أسباب تأليفها، والتسويغ لنقده، مدعيا العدل والموضوعية والبعد عن الهوى، بأسلوب تهكمي ساخر بعيد عن الإنصاف العلمي...

وقد أنكر على المتنبي لفظة (ترنج)، واعتبرها غير فصيحة قائلا:"ومن بدائعه الطريفة عند متعلقي حبله، وقرائحه البديعة عند ساكني ظله:(من بحر الوافر)

شَدِيدُ البُعْدِ مِنْ شُرْبِ الشَّمُولِ   تُرُنْجُ الهِنْدِ أوْ طَلْعُ النَّخِيلِ(٥)

فلا أدري أستهلال الأبيات أحسن أم المعنى أبدع أم قوله ترنج أفصح؟"(٦)

إن كلمة (ترنج) فصيحة معروفة، يقال ترنج وأترجة وأترج، وهو ثمرة من فصيلة الليمون.

وقال الصاحب:"وفي هذه القصيدة سقطة عظيمة لا يفطن لها إلا من جمع في علم وزن الشعر بين العروض والذوق، وهو قوله:(من بحر الطويل)

تفكُّرُهُ عِلْمٌ ومَنْطِقُهُ حُكْمٌ * وبَاطِنُهُ دِينٌ وظاهِرُهُ ظَرْفُ(٧)

وذلك أن سبيل العروض الطويل أن تقع مفاعلن، وليس يجوز أن تأتي مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا، اللهم أن يضع عروضا لتمام الدائرة، فهذه العروض قد ألزمت القبض لعلل ليس هذا موضع ذكرها، ونحن نحاكمه إلى كل شعر للقدماء والمحدثين فما نجد له على خطئه مساغا."(٨)

فناقشه الجرجاني(٩) مناقشةً دقيقةً مستفيضةً قائلاً:"قال المحتج:إنما جاء البحر على مفاعيلن، وليس يُحْظَر على الشاعر إجراؤه على الأصل، وقد جاء عن العرب مفاعيلن في المصرع، وما خرج عن الوزن لم يحتمله المصرع ولا غيره. قال امرؤ القيس:(من بحر الطويل)

ألا انْعَمْ صَبَاحاً أيُّهَا الطللُ البَالِي* وَهَلْ يَنْعَمَنْ مَنْ كانَ فِي العُصُر الخَالِي(١٠)

فجاء بالعروض على مفاعيلن لما صرع. قالوا:وقد جاء في شعر المحدثين ما أجروا فيه غير المصرع مُجْرى المصرع، فقال شاعرهم:(من بحر الرجز)

فَالوَجْهُ مِثلُ الصُّبْح مُبْيَضّ
وَالشَّعْرُ مثل الليلِ مُسْوَدُّ

وأبو الطيب أعذر من هذا، لأنه جرى على أصل البحر في الدائرة. وقد جرى أبو تمام إلى ما هو أقبح من الأمرين، فصرَّع المِصراعَ في قوله:(من بحر الطويل)

يَقولُ فَيُسْمِعُ، وَيَمْشِي فَيُسْرعُ * وَيَضْرِبُ فِي ذاتِ الإلهِ فَيُوجِعُ."(١١)_(١٢)

ثم قال الصاحب:"وأول حديث المتنبي أن لا دليل أدل على تفاوت الطبع ممن جمع الإحسان والإساءة في بيت كقوله:"بَلِيت بلَى الأطلال إنْ لمْ أقِفْ بهَا". وهذا كلام مستقيم لو لم يعاقبه ويعقبه بقوله:"وُقوفَ شَحِيح ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتَمُهُ"(١٣). فإن الكلام إذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان هذا الكلام من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء وولدان الأدباء. وأعجب من هذا هجومه على باب قد تداولته الألسنة وتناولته القرائح، واعتورته الطباع بإساءة لا إساءة بعدها:سقوط لفظ، وتهافت معنى، فليت شعري ما الذي أعجبه من هذا النظم، وراقه من هذا السبك لو لا اضطراب في النقد، وإعجاب بالنفس؟"(١٤)

واضح من كلام الصاحب أنه عاب شطر أبي الطيب الثاني، وأنه ما أعجبه تشبيهه. بل على العكس من ذلك، إن لهذه الصورة التشبيهية بهاءً يبدو من خلال التناسب الحاصل بين الواقف على منازل الأحبة الدارسة وبين الشحيح البخيل الباحث عن خاتمه الذي ضاع منه في التراب، ومن خلال التشابه بينهما، فكلاهما يطيل الوقوف، ويدقق التأمل والتفحص. "إن للتشبيه في هذا البيت روعة وطرافة جاءا من شدة التوافق بين من يقف بديار الأحبة والشحيح الذي فقد في الترب خاتمه، لطول وقوفهما، ودقة تأملهما."(١٥) ويروى أن فيلسوف الشعراء أبا العلاء المعري كان إذا ذكر الشعراء ذكرهم بأسمائهم، كأن يقول مثلا:قال البحتري أو أبو تمام... فإذا أراد المتنبي قال:قال الشاعر كذا إكباراً له. فسُئِل يوما عن سبب هذا الثناء والإطراء على أبي الطيب، فقال:أليس هو القائل:(بليت...).

وهذا يظهر أن البيت جميل لكون فيلسوف الشعراء قد استحسنه، واستشهد به من بين بقية درر أبي الطيب الرائعة، ولو لم يكن كذلك ما تمثل به، وهو بذلك يخرجه من دائرة التهجين التي





وضعه الصاحب فيها. كما أن القارئ لا يلمس للعجب ولا للاضطراب ولا للصبيانية أثرا، وإنما يجد سبكا قويا وتشبيها صائبا...

يستمر الصاحب متتبعا أبا الطيب في سقطاته، موبخا حينا ومعنفا حينا آخر، فيأخذ عليه فساد حسه، وسوء اختياره الألفاظ، وعدم التوافق بين المقام والمقال، فيقول:"ولقد مررت على مرثية له في أم سيف الدولة تدل على فساد الحس، وسوء أدب النفس، فما ظنك بمن يخاطب ملكا في رزية أمه بقوله:(من بحر الوافر)

رِوَاقُ العِزِّ حَوْلَكِ مُسْبَطِرٌّ * وَمُلْكُ عَلِيٍّ ابْنِكِ فِي كَمَالِ(١٦)

ولعل لفظة الاسبطرار في مراثي النساء من الخذلان الصفيق الدقيق المغير."(١٧)

تذهب بعض الآراء إلى أن المتنبي قد أنكر لفظة (مسبطر)، وقال (مستظل)، فيكون بذلك صاحب الكشف هو الذي نسبها إليه لينال منه. قال عبد الرحمن البرقوقي:"ويروى مستظل ومستطيل، وقد أنكر الصاحب بن عباد لفظة مسبطر، قال:إن ذكرها في مرثية النساء من الخذلان المبين والصاحب مولع بنقد المتنبي، وذمه بالحق وبالباطل، وإلا فالكلمة لا غبار عليها. وقال العروضي:سمعت أبا بكر الشعراني خادم المتنبي يقول:قدم علينا المتنبي وقرأنا عليه شعره فأنكر هذه اللفظة، وقال مستظل، قال العروضي:وإنما غيرها الصاحب وأنكرها عليه. يقول:مت وأنت في هذه الحال من العز المتطاول، والملك الكامل من ملك ابنك."(١٨) .

كما يعيب عليه استعماله بعض الألفاظ، فيقول:"وأطمُّ (١٩) ما يتعاطاه:التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة حتى كأنه وليد خباء أو غذي لبن(٢٠)، ولم يطأ الحضر، ولم يعرف المدر، فمن ذلك قوله:(من بحر الطويل)



أَيَفْطِمُهُ التوْرَابُ قبْلَ فِطامِهِ *وَيَأْكُلهُ قبل البُلوغ إلى الأكْلِ(٢١)

وما أدري كيف عشق التوراب حتى جعله عوذة شعره؟"(٢٣)ليست كلمة (التوراب) من الألفاظ الشاذة النافرة التي لأجلها ينعت المتنبي بمثل هاته النعوت، و يوصف بهاته الأوصاف، لأنها لغة في التراب ذكرتها عيون المعاجم العربية، جاء في (معجم مقاييس اللغة):"ترب:التاء والراء والباء أصلان:أحدهما التراب وما يشتق منه، والآخر تساوي الشيئين. فالأول التراب، وهو التيْرَب والتوراب." (٢٤) .

وورد في (لسان العرب):"ترب:التُرْب والتراب والتَرْبَاء والترباء والتوْرَب والتيْرَب والتوْرَاب والتيْرَاب والترْيَب والتريب... كله واحد" (٢٥).

فهو يريد أن يقول:هل يفطمه التراب قبل فطام أمه إياه، ويأكله قبل أوان بلوغه هو سن الأكل؟

ثم يقول:"ومن مساءلته للطلول البالية، وكلامه أشد منها بلى، وأكثر إخلاقا: (من بحر الوافر)

أَسَائِلُهَا عَنِ المُتَدَيِّرِيهَا * فَمَا تدْرِي وَلا تُذْرِي دُمُوعَا (٢٦)

فإن لفظة "المتديريها" لو وقعت في بحر صاف لكدرته، أو ألقي ثقلها على جبل سام لهدته، وليس للمقت غاية، ولا للبرد نهاية"(٢٧).

يظهر هنا تحامله واضحا، ويبدو وضعه من شاعرية المتنبي جليا جدا، لأن كلمة (المتديريها) كلمة لا غبار عليها، تعني الذين اتخذوها دارا لهم. وهي اسم فاعل صحيح الصياغة والاشتقاق من الفعل تديَّر، يتدير، متديِّر). ولا يُدْرَى سببُ تكديرها بحرا صافيا إذا وقعت فيه، ولا علة هدها جبلا إذا ألقي ثقلها عليه...؟.

ويواصل صاحب الكشف هجومه الذاتي العنيف على أبي الطيب، فيقول:"وكانت الشعراء لا تصف المآزر تنزيها لألفاظها عما يستبشع ذكره، حتى تخطى هذا الشاعر إلى التصريح الذي لا يهتدي إليه غيره، فقال:(من بحر الكامل)

إِنِّي عَلَىَ شَغَفِي بِمَا فِي خُمْرِهَا * لأَعِفُّ عَمَّا فِي سَرَاويلاتِهَا(٢٨).

وكثير من العهر أحسن من عفافه هذا."(٢٩).

يثار شك حول كون الصاحب قد غير لفظة (سراويلاتها) بغية التجريح، وفي أنها كانت في الأصل (سرابيلاتها).فقد قال بعضهم:"هذا مما عابه الصاحب على المتنبي... وإنما قال المتنبي عما في سرابيلاتها:جمع سربال، وهو القميص، وكذا رواه الخوارزمي، يريد المتنبي:إني مع حبي لوجههن أعف عن أبدانهن، ومثله لنفطويه _أحد أئمة النحو وتلميذ ثعلب_:(من بحر البسيط)

أَهْوَى النساءَ وأهوى أن أجَالِسَهَا * وَليْسَ لِي فِي خَنَا مَا بَيْنَنَا وَطرُ."(٣٠).

وقال الواحدي:"قال العروضي:سمعت أبا بكر الشعراني يقول:هذا مما عابه الصاحب بن عباد على المتنبي، وإنما

قال المتنبي عما في سرابيلاتها، وهو جمع سربال وهو القميص، وكذا رواه الخوارزمي. يريد:مع حبي لوجوههن أعف عن أبدانهن"(٣١). وقال الحسن بن وكيع:"فإن كان اشتهى لفظ السراويلات فلا علة لذلك."(٣٢).

ويقول الصاحب:"ومن عيوب قصائده التي تحير الأفهام، وتفوت الأوهام جمعه من الحساب ما لا يدرك بالأرتماطيقي، ولا الأعداد الموضوعة للموسيقى قوله:(من بحر الوافر)

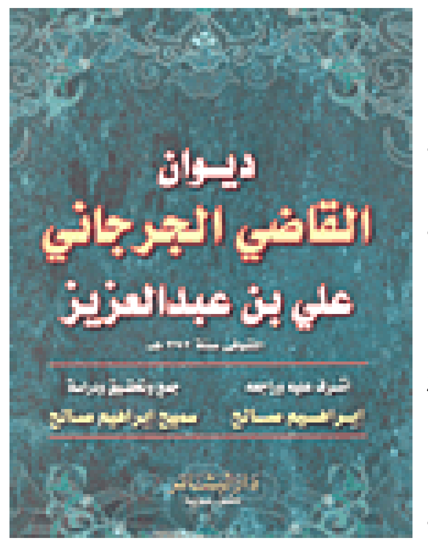
أَحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ في أَحَادِ * لُيَيْلَتنا المَنُوطَة بالتَنَادِ (٣٣).

وهذا كلام الجكل ورطانة الزط."(٣٤).

لعله لو تخلى قليلا عن مزاجه وحقده، لفهم البيت كما ينبغي، فالشاعر يريد:أليلة واحدة أم ست ليال في واحدة. قال الواحدي:"أراد واحدة أم ست في واحدة، وست في واحدة _إذا جعلتها فيها كالشيء في الظرف ولم ترد الضرب الحسابي_ سبع، وخص هذا العدد لأنه أراد ليالي الأسبوع، وجعلها اسماً لليالي الدهر كلها لأن كل أسبوع بعده أسبوع آخر إلى آخر الدهر. يقول:هذه الليلة واحدة أم ليالي الدهر كلها جمعت في هذه الليلة الواحدة حتى طالت وامتدت إلى يوم القيامة؟"(٣٥).

ولم يعب خصوم المتنبي هذا البيت لأجل ما فيه من الحساب، قال أبو علي الحاتمي _وما أدرانا ما الحاتمي_:"ثمت أعجلته القول وسألته عن قوله (...)، وقلت:ماذا أردت؟ فقال:أردت أليلة واحدة أم ست ليال في واحدة استطالة لها واستبعادا لمداها"(٣٦)، وقال ابن وكيع أيضا:"أي ست ليال في ليلة." (٣٧).

وعاب قول المتنبي:(من بحر الطويل)



عَظُمْتَ فَلَمَّا لَمْ تُكَلَّمْ مَهَابَةً * تَوَاضَعْتَ وَهْوَ العُظْمُ عُظماً عَن العُظم(٣٨).

بقوله:"فما أكثر عظام هذا البيت."(٣٩).

لا يرى المطلع ما رآه الصاحب من كثرة عظام هذا البيت، فمعنى كلماته متكامل، ولا تخل بمفهوم القول كله. قال الواحدي:"أنت عظيم القدر والنفس والهمة، فلم يكلمك الناس مهابة لك، فلما هابوك تواضعت عن تلك العظمة، وهو العظمة لأن تواضع الشريف عن شرفه أشرف من شرفه، وقوله:"عظما عن العظم" أي تعظما عن التعظم" (٤٠)...

لقد كانت ذاتية الصاحب بن عباد في كشفه واضحة جلية، جعلته يخرج مندحراً من ميدان المعركة الأدبية التي أشعل فتيلها حول أبي الطيب المتنبي من جهة، وجعلته يحقق فوزاً للموضوعية والعلمية من جهة ثانية...

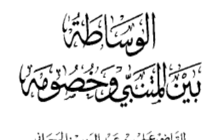
وفي ذلك يقول عبد العزيز الحناوي:"وبذلك تكون نسبة العيب في شعر المتنبي ضئيلة جدا بالنسبة للجيد من شعره، وهذا يجعلنا أن نؤكد الصاحب قد تحامل في نقد المتنبي بهذه النسبة الضئيلة، وهو الذي يفهم طبيعة الشعر عامة، ويعلم أنه يشتمل على الفاخر والرذل، ويعلم أن الشاعر لابد له _وإن كان فحلا حاذقا مبرزا_ من فترة تعرض له، ينبو فيها طبعه، أو تموت قريحته، فيأتي شعره ضعيفا أو متوسطا، وهذا لا يقلل من قيمة الشاعر أو جودة شعره."(٤١)

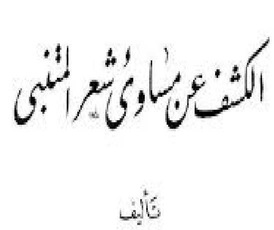
ويقول مصطفى هدارة:"وهذه الرسالة قائمة _كما هو معروف في تاريخ النقد_ على تجريح المتنبي، والغض من شأنه، لهذا لم يكن للصاحب فيها منهج نقدي واضح." (٤٢).

ويرى عبد اللطيف شرارة:"أن رسالة ابن عباد تتوخى بوضوح الغض من شاعرية المتنبي وقيمته، وتحاول أن تنتقص منه في كل ما تتناول من موضوعات:المعاني، والألفاظ، والأسلوب، والخيال، وطريقة الصياغة، لتخلص إلى طبع الشاعر وذوقه متسلحة بالتهكم أحيانا، والزراية أحيانا

وهكذا كان إيغال الصاحب بن عباد في الذاتية عاملا من عوامل اندحاره في المعركة التي أثارها، ولكنه أفضى إلى تسجيل انتصار للموضوعية."(٤٣) .

ويضيف أمجد الطرابلسي:"ولعل أوضح دليل على ذلك الرسالة التي ألفها الصاحب بن عباد في سرقات المتنبي، إذ تعكس هذا المنحى الذاتي الذي يرفضه النقد الموضوعي، ويتنزه عنه"(٤٤)...





الهوامش

١_ريجيس بلاشير مستشرق فرنسي توفي سنة:١٣٩٣هـ_١٩٧٣م. وكتابه يحمل عنوان (المتنبي)، وهو باللغة الفرنسية، ص:١٤٢.

٢ _نقلا عن:محمد مندور:النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة





مصر للطبع والنشر، الفجالة_القاهرة_مصر، بدون تاريخ، ص:١٦٨.
٣ _يوسف البديعي:الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق:_ مصطفى السقا_محمد شتا_عبده زيادة عبده. الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، صص:١٤٥_١٤٦.
٤ _الصاحب بن عباد:الكشف عن مساوئ المتنبي. تحقيق:إبراهيم الدسوقي البساطي. دار المعارف_مصر، بدون تاريخ.
٥ _ديوان أبي الطيب المتنبي. شرح:عبد الرحمن البرقوقي. حقق النصوص، وهذبها، وعلق حواشيها، وقدم لها:عمر فاروق الطباع. الطبعة الثانية، شركة:دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_لبنان ١٣٥٧هـ_١٩٣٨م، المجلد الثاني، ص:١٥٣.
٦ _الصاحب:الكشف... ص:٢٥٧.
٧ _ديوان أبي الطيب المتنبي. المجلد الثاني، ص:٢٤.
٨ _الصاحب:الكشف... ص:٢٦٥.
٩ _القاضي الجرجاني:محدث وأديب عربي مسلم، شغل منصب القاضي، ثم قاضي القضاة. ولد بمدينة جرجان، وتوفي بالري سنة:٣٦٦هـ له مؤلفات، منها:_تفسير القرآن الكريم_كتاب الوكالة
١٠_تهذيب التاريخ _صفوة التاريخ، وهي كلها مفقودة، إضافة إلى مجموعة رسائل وديوان شعر...
_ديوان امرئ القيس. تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الخامسة، الناشر:دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، ص:٢٧.
١١ _ديوان أبي تمام. شرح:الخطيب التبريزي، تحقيق:محمد عبده عزام. الناشر:دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص:٣٢٦.
١٢_أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني:الوساطة بيت المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح:_محمد أبو الفضل إبراهيم _ علي محمد البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، صص:٤٦٧_٤٦٨.
١٣ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص:٣١٨.
١٤ _الصاحب:الكشف... ص:٢٥١.
١٥_يوسف البديعي:الصبح المنبي... هامش ص:٧١.
١٦_ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص:١٠٥.
١٧ _الصاحب:الكشف... ص:٢٥٢.
١٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، هامش ص:١٠٥.
١٩_أطم:أدهى.
٢٠_بمعنى:كأنه أعرابي من البادية.
٢١ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص:١٢٧.
٢٢ _عوذة:رقية.
٢٣ _الصاحب:الكشف... ص:٢٥٤.
٢٤ _أحمد بن فارس:معجم مقاييس اللغة. تحقيق وضبط:عبد السلام محمد هارون. الطبعة الثانية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ١٣٩٩هـ -١٩٧٩م، الجزء الأول، مادة:ترب، ص:٣٤٦.
٢٥_محمد بن منظور:لسان العرب. الطبعة الأولى:١٤١٠هـ -١٩٩٠م، الطبعة الثانية:١٤١٢هـ-١٩٩٢م، الطبعة الثالثة:١٤١٤هـ -١٩٩٤م، دار صادر، بيروت - لبنان، المجلد الأول، مادة:ترب، ص:٢٢٧.
٢٦ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص:٥٤٣.
٢٧ _الصاحب:الكشف... ص:٢٦٣.
٢٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص:٢٦٣.
٢٩ _الصاحب:الكشف... صص:٢٦٩_٢٧٠.
٣٠ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، هامش ص:٢٦٤.
٣١ _الكشف... هامش ص:٢٧٠.
٣٢ _ الحسن بن وكيع:المنصف للسارق والمسروق من المتنبي. تحقيق:محمد يوسف نجم. الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت_لبنان ١٤١٢هـ_١٩٩٢م، ص:٦٠٠.
٣٣ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص:٣٤٧.
٣٤ _الصاحب:الكشف... ص:٢٦٢.
٣٥ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، هامش ص:٣٤٩.
٣٦_أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي:الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره. تحقيق:محمد يوسف نجم. دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان ١٣٨٥هـ_١٩٦٥م، ص:٩٨.
٣٧ _الحسن بن وكيع:المنصف... الجزء الأول، ص:٣٢٩.
٣٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص:٤١١.
٣٩ _الصاحب:الكشف... ص:٢٦٤.
٤٠ _الصاحب:الكشف... هامش ص:٢٦٣.
٤١ _عبد العزيز الحناوي:دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع. الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، القاهرة_مصر ١٤٠٥هـ_١٩٨٤م، صص:١٠٨_١٠٩.
٤٢ _مصطفى هدارة:مشكلة السرقات في النقد العربي:دراسة تحليلية مقارنة. الطبعة الثالثة، المكتب الإسلامي، القاهرة_مصر ١٤٠١هـ_١٩٨١م، ص:١٥٧.
٤٣ _عبد اللطيف شرارة:معارك أدبية قديمة ومعاصرة. الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، القاهرة_مصر ١٤٠٥هـ_١٩٨٤م، صص:١٠٠_١٠٢.
٤٤ _أمجد الطرابلسي:نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة. ترجمة:إدريس بلمليح. الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب ١٩٩٣م، ص:١٩٩.




شعرية الانزياح في رواية (تعالى .. وجع مالك) لحميد الربيعي

د.كوثر محمد علي جبارة
قسم اللغة العربية/ كلية التربية الاساسية ــ عقرة
جامعة دهوك/ اقليم كردستان - العراق

الملخص:
تكاد جميع التيارات التي تعتمد الخطاب (الرسالة) أساسا لتعريفها للاسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة عامل مشترك بينهما هو مفهوم الانزياح الذي يشكل "قاعدة اسلوبية متينة، ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الاسلوبية التي اتخذت اسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية"، فالانزياح هو خطأ مقصود يخرج به كاتبه عن النمط التعبيري المألوف والمتواضع عليه والقواعد اللغوية التي تعد معيارا جاريا على السنة الناس، وهذه الظاهرة إنما تنتج من عبقرية اللغة التي تسمح لمستعملها أو متكلمها بالابتعاد عن المألوف موقعا اضطرابا يصبح هو نظاما جديدا في متن النص الأدبي.





كثيرا ما اعتدنا وجود الخرق هذا في اللغة الشعرية لكننا كذلك نجدها في لغة الروايات أو اللغة السردية التي ترتفع عن المباشرة في التعبير أو تعتمد أسلوبا محددا يخرج بها – اللغة – عن الأسلوب المعتاد في النظام اللغوي المعتاد؛ ومن هنا كان اختيارنا لرواية ((تعالى.. وجع مالك))(*) التي كتبها (حميد الربيعي)(**) بلغة يقول عنها إنها " لا هي عامية ولا هي لغة فصحى كاملة بالتركيبة اللغوية البلاغية التي استعملها البحتري واستعملها أصحاب المعلقات؛ بمقدار ما استعمل اللغة الشفافة الرقيقة العذبة المعبرة عن مكنونات الإنسان الذي يعيش الآن في شوارع بغداد أو في أي مكان آخر في العراق، ويستطيع أن ينقل طاقته الثقافية والارثية المخزونة، بالإضافة إلى إجادة التعبير عن الذات من خلال مفردات لغوية عربية واضحة، استعمل أيضا اللقطة المكثفة أو الجملة المكثفة، والجمل التي تكاد تكون اقرب إلى الشعرية في التعبير" وهذا ما يصادق عليه البحث الذي رأى في لغة الرواية تلك اللغة البسيطة التي مع بساطتها تقترب كثيرا إلى الشعرية بتكثيفها ودقة أوصافها مع كثرة خروقاتها وخروجاتها على المستوى المألوف للغة الفصحى المعهودة، بما يتناسب مع شخصية البطلة الراوية (سالمة) المنفلتة من كل القيود المجتمعية والعرفية في حياتها؛ وهذا ما تجلى في لغتها ثانيا بعد أن وضح بشدة فيما ترويه من أحداث عاشتها مع الرجل الغريب (مالك الوجد) الذي تعالى وجعه شيئا فشيئا في الرواية وصولا إلى الحياة الجديدة في أحضان طين الوطن ونهره وفي ظل شجرته الأثيره شجرة آدم.

١.الاختلاف في المصطلح:Ecart deviation

تكاد جميع التيارات التي تعتمد الخطاب (الرسالة) أساسا لتعريفها للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة عامل مشترك بينهما هو مفهوم الانزياح الذي يشكل "قاعدة أسلوبية متينة، ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت أسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية(١)، وتعددت المصطلحات الدالة على مفهوم الانزياح في المصادر النقدية الغربية جراء تعدد الحدود الاصطلاحية والتعريفات التي تعبر عن مفاهيم متداخلة ومتقاربة، غير أن الإجماع والاصطلاح تحقق على المصطلحين (Déviation, Ecart) في الفرنسية و ((Deviation الانكليزية، وتطالعنا المصادر بعدة مصطلحات منها: الانزياح والتجاوز لدى فاليري، والانحراف لدى سبيتزر، الاختلاف لرينيه ويلك وأوستن وارين، الاطاحة لباتار، المخالفة أو الكسر لدى تيري، الشناعة أو الفضيحة لرولان بارت، الانتهاك لكوهين، خرق السنن واللحن أو الشذوذ لتودوروف، العصيان أو الجنون لآراغون، خيبة الانتظار لرومان ياكوبسون، والانزياح عند جورج مونان، والتحريف لجماعة (مو)، الخطأ لشارل بالي، التشويه المتناسق لدى ميرلوبونتي، والشذوذ الذي ترجم عن ريفاتير، والانعطاف الذي نقل عن جون كوهين(٢) وترى بعض الدراسات الحديثة أن هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد يمكن أن يطلق عليها اسم (عائلة الانزياح)، وليس الاختلاف في التسمية إلا نتيجة لاختلاف النظرة الى التطبيقات والتحليلات(٣)، وتعود هذه العائلة لغويا إلى اللفظة اللاتينية المتأخرة (Deviatio) التي اشتق منها المصطلح (Déviation) أو(Deviation))، والتي تعني الانحراف عن الطريق فـ (Via) ظرف مكان معناه عن الطريق أو بطريق أو في الطريق، وهذه الدلالة القاموسية هي التي أثرت لاحقا في المعنى الاصطلاحي للكلمة(٤).

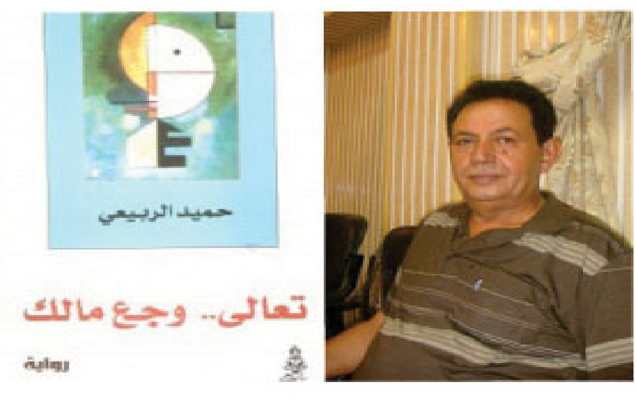
وفي مقابل التعدد الاصطلاحي في اللغات الأجنبية وفي ظل ما تعانيه الدراسات الأدبية عامة من اضطراب واضح في الترجمة إلى العربية، تعددت المصطلحات الدالة على مفهوم مصطلح (Deviation) أو المقابل العربي له، وهذه الكثرة أو التضاعفات في الترجمات العربية لانستغربها ذلك أن المصطلح الغربي الواحد يترجم إلى مجموعة مهولة من الترجمات، فكيف بوجود مصطلحات غربية متعددة ومتقاربة في المفهوم والدلالة تقريبا في اللغات المصدر، ويحصي (الدكتور وغليسي) مجموعة كبيرة من البدائل العربية للمصطلحات الغربية مشيرا إلى مترجميها ومصادرها هي – بلا تفصيل- : الانزياح، الانحراف، العدول، الفارق، البعد، التبعيد، الشذوذ، الفجوة، التجاوز، الاتساع، المجاوزة، المجاز، تحريف، مفارقة، واللاعقلانية اللغوية(٥).

٢.مفهوم الانزياح:

استمد مصطلح الانزياح من السوسيولوجيا وشاع في الكتابات الحديثة(٦)، ويكاد الإجماع يكون على أن مفهوم الانزياح هو "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى بدرجات متفاوتة"(٧)، وقد عدت الدراسات الشعرية مفهوم الانزياح مفهوما معادلا لمفهوم الأسلوب، وكذلك عدته دراسات نظرية التلقي الألمانية ونقد استجابة القارئ الأمريكية(٨). ولا يتصور الانزياح إلا بوجود شيء ما ينزاح عنه ويقع عليه الخروج وإليه ينسب الانزياح، وهذا الأصل أو الواقع الأصلي للغة التي ينتج عنها الانحراف، فيمكن إطلاق أكثر من تسمية عليها، ومنها ما يذكره (المسدي(٩): الاستعمال الدارج والكلام المألوف والتعبير البسيط و التعبير السائع التي ينقلها عن مونتابنلي، والكلام الفردي عن بالي، و الوضع الحيادي والدرجة الصفر عن ماروزو والنمط العام والاستعمال العادي عن سبيتزر والاستعمال السائر عن ويلك ووارين، الاستعمال المتوسط عن ستاروبنسكي ، السنن اللغوية عن تودوروف، الخطاب الساذج والعبارة البريئة عن جماعة مو، النمط عن ريفاتير، والاستعمال النمط عن دولاس،








والدرجة الحيادية أو الدرجة صفر كما ينقل الدكتور عياشي عن جورج مونان(١٠).
وجاء هذا المفهوم في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، فاهتمت هذه الأبحاث بالظاهرة – الانزياح – باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفه أيضا حدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف وتنزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فتحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من شعريته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة(١١).
ومثلما اختلف في المصطلح اختلف المفهوم عند النقاد الغربيين فعرفه كل واحد منهم بقول مختلف، فقد حدده كوهين بأنه "انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية المألوفة وهو يعادل بذلك الأسلوب الذي هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولامطابقا للمعيار المألوف يحمل قيمة جمالية، فهو خطأ لكنه كما يقول يورنو خطأ مقصود"
(١٢). أما ريفاتير فقد رأى في الأسلوب انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله وغايته التوصيل والابلاغ(١٣). أما فونتاني فيعزو هذه الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة؛ إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا يطابق بين الأسلوب ومجموع الصور التي يحملها الخطاب وتكون من البروز بحيث يحدث الوقع اللذيذ
(١٤) ويربط ويليك وارين بين مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات في النظام التركيبي اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي(١٥) وحاول ياكوبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه(١٦) وأما روزو فيحدد الأسلوب في "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها إلى الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"(١٧)، وتودوروف وفاليري ينظران إلى الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه الأول بأنه لحن مبرر ماكان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى(١٨) أما الأخير فيرى فيه كذلك انحرافا عن قاعدة ما(١٩).
أما مؤلفوا البلاغة العامة فقد حاولوا الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة اللسانية قبل كل شيء فاهتدوا إلى جملة من التقديرات الطريفة أبرزها اعتبارهم أن الانزياح "ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمتقبل، ولكنه اصطلاح لا يطرد، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الاولى فهو إذن تواضع جديد لا يفضي الى عقد بين المتخاطبين
(٢٠).وأخيرا نعود إلى كوهن الذي تقوم عنده نظرية الانزياح على مجموعة من الثنائيات هي إستراتيجية الشعرية البنيوية التي من بينها (المعيار والانزياح) و (الدلالة التصريحية والدلالة الحاقة) وكذلك يؤكد كوهن على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري وعلى الوظيفة الشعرية التي ترى في الغاية من الانزياح هي تشكيل الصورة الشعرية التي بموجبها يتغير المعنى، فالشعرية في نظره عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين هما الانزياح ونفيه وتكسير البنية وإعادة التبيين، فالتأرجح بين الدلالة وفقدان الدلالة هو ما يمنح للخطاب الدلالي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها الانزياح الذي يتحقق فيه صورة صورة مختلفة بلغة تتجاوز المعطى اللغوي المتواضع عليه(٢١).
النقاد العرب المحدثين رأوا أن الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف/انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقا
(٢٢)، وقد رأى د.صلاح فضل في الانزياح والانتقال المفاجئ للمعنى، وان لغة الشعر تتحدد في دراسة علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها فإن فن الشعر يركز على بحث وقياس درجات الانحراف لا عند مؤلف واحد فحسب وإنما بالنسبة لنوع من اللغة هو الذي يطلق عليه اسم الكناية في المصطلح النقدي الحديث"(٢٣)، وللدكتور فضل نظرة أخرى في انتقاد من يرى إن الانحراف ليس هو لغة الشعر بل لغة النثر والخطابة التي تعتمد على الكلمات المتفرقة، وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مستوياتها، ويرد على ذلك بالقول "إن الشعر يصبح حقيقة لكن بمعنى آخر إذ يصير حصر الانحراف وعودة إلى نبع اللغة والخلاف رفضا ونسيانا لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية فالشعر هو حلم اللغة المبدع ومصدر فعاليتها المستمر"(٢٤). أما د.عياشي فيرى في الانزياح نوعين هما: الخروج عن الاستعمال المألوف للغة ، أو الخروج عن النظام اللغوي نفسه أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الاداء الى وجوده، فهو (الانزياح) كسر للمعيار في الحالتين غير أنه كسر مقصود من قبل المؤلف





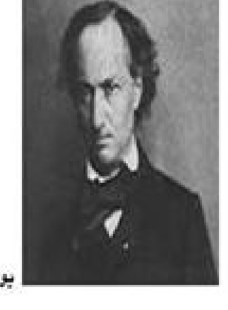
(٢٥).وإن عدنا إلى التراث العربي في هذا المجال نجد أنهم قد أدركوا التباين بين لغة النثر ولغة الشعر فوردت عندهم إشارات إلى شيء يشبه مفهومه مفهوم الانزياح وكان غالبا ما يعرف عندهم بـ(العدول) وعليه دارت مباحث المعاني في كثير من جوانبها البلاغية، وهذا العدول يمثل الطاقة الإيحائية في الأسلوب(٢٦)، فوردت عند ابن جني إشارة إلى هذا المفهوم في كلامه عن الشعر موضع اضطرار وموقف اعتزاز وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن ابنيته وتحال في المثل عن أوضاع حققها لأجله(٢٧)، فهذا دليل على معرفة علماء العربية للفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وهذا ما نجده عند حديثهم حول الضرورة الشعرية التي عدها ابن التي عدها ابن جني نوعا من الشجاعة في العربية.

وكذلك ورد مصطلح العدول عند الجرجاني في الدلائل في قوله "كل ما كان على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ علن الظاهر"(٢٨) وكذلك ورد عند ابن رشيق باسم الاتساع، وعند ابن رشد هو الاستدلال والتعبير، وهي ما تعادل مصطلحات الانزياح الاسلوبي(٢٩)، ومن هنا يتبين أن مفهوم الانزياح ليس مفهوما جديدا على العربية وإنما بمفهومه المعاصر هو خروج عن المألوف أشد بكثير مما هو معروف عند القدماء من الخروج عن اللغة الشعرية حتى تصل العلاقة بين المعدول والمعدول عنه إلى درجة حقيقية جدا(٣٠).

٣.تعالى.. وجع مالك)، انزياحات متوالية في البناء الروائي:

يعرف الروائي الربيعي نفسه بأنه "مشروع إبداعي مغترب عن هذا الواقع بكل نقائضه ، ومتطلعاً نحو مجتمع متحضر ومتمدن ، ليأخذ بركاب الحضارة ، فإذا لم تستطع المؤسسات الثقافية استثمار مثل هكذا مشروع، فالذنب يقع بالنتيجة على التخلف الاجتماعي والسياسي السائد حاليا"(٣١)، ومن هنا يحاول هذا المشروع الإبداعي الدعوة لتأسيس مدرسة سردية خاصة تجمع بين الواقعي والغرائبي آملا للروائيين العراقيين أن يدخلوا من خلالها إلى العالمية بمنافسه شديدة(٣٢)، تبدأ انزياحات الربيعي في حياته الأدبية عامه بمظهر أول يتجسد في تركه الكتابة القصصية إلى الكتابة الروائية، إذ ابتدأ دخول الروائي إلى عالم الأدب من خلال القصة القصيرة عام ١٩٧٦ حيث نشرت القصة الأولى له في صحيفة (التآخي) وبعدها نشرت له جريدة (الراصد) نصا آخر ثم انطلق بهذا الجنس فصار في رصيده ٥٥ قصة لينتقل بعدها إلى الجنس الروائي الذي بدأه مع رواية (سفر الثعابين ١٩٨٧) وثناها بروايته قيد البحث عام ٢٠١٠، حتى لا ينتهي برواية (جدد موته مرتين عام ٢٠١٢)؛ روايته التي بين يدينا رواية تؤرخ وتؤرشف عودة المغترب إلى وطنه بعد سنوات غربة حافلة انتهت معها الحياه الفعلية ولم يبق منها سوى نفس يخرج ويدخل في أرض يطلق عليها في التاريخ العربي الإسلامي (سقط متاع) هي


عبد القاهر الجرجاني — جان كوهين



أبو تمام — بودلير

مكان للمجرمين والعاهرات، تعبر عن مدى إفلاس الإنسان من قيم الخير والجمال والحق، وفقدان هذه القيم لا يعني زوالها فقط وانما استبدالها بقيم الشر والقبح والباطل، وكانت العودة الى الطين والطبيعة في أحضان الوطن الأم في الرواية دليلا للروائي لقرار العودة من المهجر بعد سنوات طوال قضاها هناك مرافقا في رحلته بطله (مالك الوجد) العائد الى الوطن ناقلا تفاصيل الاستقبال الغرائبي لهذا المسجى على سريره إلى (القرنه) يقول الراوي: ((دخل الموكب وسط السنابل، كانت تعلو هاماتهم، بيد إن السرير يبدو من بعيد وكأنه يطوف فوق رؤوس السنابل المحملة بالقمح، الفتيات مرحن قليلا فتعالى الضحك لأن عمهن يسير فوق الحقل، كانت الصورة بالنسبة لهن خرافية، لكنها مضحكة أيضا))(٣٣).

٣,١. الانزياح في بنية العنوان:

عنوان الرواية (تعالى.. وجع مالك) جملة فعلية مفتوحة الدلالة ناقصة ترك للقارئ اكمالها كما يعبر الروائي قائلا "أنا دائما أضع العنوان بطريقة الناقوس الذي يعلن وقت ومكان الحدث (...) فإن الذي تعالى هو الوجع، ومالك يبقى اسم علم، العنوان بحد ذاته جملة ناقصة وتركت للقارئ إكمالها، وسيرى بعد متعة القراءة إن الثيمة أقرب إلى دلالة الرواية"(٣٤)؛ فـ(مالك) الشخصية الرئيسة الثانية في الرواية الذي يظهر بصفة (مالك الوجد)(٣٥)، والوجد في اللغة هو الحب والهيام والشغف (٣٦)، ومن هنا نستطيع القول أن مالك الوجد ذلك الطبيب العراقي المغترب الذي يرقص طربا وفرحا عند سقوط الصنم في ساحة الفردوس في مشهد تنقله الراوية "المدماة المنتشية والمتهالكة تعبا وأنينا" قائلة: "لم أصغ السمع جيدا لما جاء في

حيثيات الخبر لكني تنهدت عندما قفز الرجل في الهواء... وَلوَلَ إلا أنه في الحقيقة يتأوه فرحا، لقد صفق يديه لما استقر في الرمل.. أطالعه مندهشة من رقصه، يدور حلقات ويعقبها بالطيران في الهواء، ولما يعود يفرد جناحيه، ذرات الرمل تتطاير تحت قدميه"(٣٧) فهذا الشغف الذي تمتلكه الشخصية الذكورية الرئيسة في الرواية والحب المتصاعد يستمر مع تعالي الوجع وجع الغربة التي تعيد صاحبها إلى وطنه مسجى على سريره يعيده من أطلق على نفسه (جنيد البغدادي)(٣٨) بعد أن كان (علوة) إلى القرنة ليبقى في أحضان الطين أملا في الحياة مع أنغام غناء الفتيات برعاية العجوز التي تطعم الحاضرين خبز تنورها اليومي، والتي أعدت ما سيحيي هذا المسجى "أشعلوا قناديل الغاز فعم الضوء المكان والجرف، في كل موضع من جسد مالك تلطخ بنوع من الطين، كانت العجوز بعناية تشرف على اللبخات، حتى تغطى جسده كله، الشبان يراقبون بصمت، ابتسامة وأمل يحذوهم، الشيخ يربت على الاكتاف، كان مطمئنا لما تفعله زوجته"(٣٩).

٣,٢. انزياحات اللغة الغرائبية للرواية:

اعتمدت الرواية منطق التلاحق والتزامن شأنها شأنِ السرد العجائبي"فالسرد لا يكتمل منذ بدايته، كما أنه لا يقدم كل شيء، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات أو بالزمن الماضي واللغة ... أو بالذاكرة، من هنا يكتسب الحذف تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي... لأنه ثقوب سوداء تؤجج ما هو فوق الطبيعي، وتجعله مساهما في خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة"(٤٠)، وهذا ما نراه على مستوى النص الروائي بأجمعه - ابتداءا من جملة العنوان- سواء في علاقات الشخصيات مع بعضها أو في تسلسل إيراد الأحداث والمسرودات بين فصول النص الروائي وأجزائه بين استرجاع لماض قديم واستشراف لمستقبل قريب عادة أو بعيد في بعض الأحيان تاركا للقارئ المساهمة في اغناء النص الروائي هذا وكتابة رواية ثانية لم يكتبها هو بعد، مهيئا الشخصيات مهتما بالبناء الداخلي والتكويني لها، وردات فعلها تجاه الأحداث العامة والحياتية والاجتماعية أكثر من اهتمامه بالحدث العام كما يصرح الروائي توضيحا لسبب اعتماده أسلوب تيار الوعي أو نسق المونولوج الداخلي الروائي في هذه الرواية(٤١).

٤.المعايير المحددة للانزياح:

ليتحقق الانزياح ينبغي وجود معيار ينزاح عنه، وقد تعددت هذه المعايير ومنها(٤٢):

أ-المعيار اللغوي أو الاستعمال الفعلي للغة ما، وهو معيار غير ثابت لأن الاستخدام اللغوي في حال دائمة من التغيير فليست التسمية وحدها هي التي تخرجه إلى الوجود، بل التحول المعنوي والدلالي الذي يطرأ عليه بفعل الزمن أيضا فيحول ما هو مجازي إلى حقيقي، وما هو حقيقي إلى مجازي، ويركز هذا المعيار على القيمة الذاتية للاستخدام اللغوي، ويغفل قيمته المكتسبة من النص، وهو المظهر الابرز من مظاهر انحراف استعمال الكاتب للغته الروائية في الرواية قيد البحث، وهذا نجده في عدة جمل ومقاطع من الرواية يرتفع وينخفض مستوى شعريتها بحسب مقدار قربها أو بعدها عن ما هو مألوف وشائع في الاستعمال العام، فالشخصية الراوية الرئيسة (سالمة) التي تخرج بلغتها عن المألوف كما تخرج بتصرفاتها الشبقية ورغبتها الجنسية المفضوحة عن إطار ما هو مألوف كذلك في دولة عربية وعائلة تعتقد إنها تنحدر من السادة كما ينقل والدها، تقول الراوية: "الجد الكبير أوصى حفيده بأن يرحل عن هذه الأرض البور، أوصاه أيضا بأنه من (السادة) من ذوي العروق الأصيلة، وحرام أن تستمر العائلة بهذه المهنة الرذيلة" (٤٣)، هذا الخروج عن الاستعمال يجعل من لغة الرواية إعادة صياغة لموسيقى السرد، فـ"بنت البطة السوداء" هذه تقول واصفة أختها الكبرى إنها "نقعتها العنوسة ولما تختمر"(٤٤)، ومن عباراتها الأخرى: "أتذوق طعم الشمس"(٤٥)، "صحت بصوتٍ عانس" (٤٦)، "نزلت منه ومن السيارة"(٤٧)، "أجعل سري في بطني، "كأني أتهيأ لقيئ الغل كله"(٤٨).

ب-لغة النثر في الاجناس الادبية، وبموجبه تكون لغة النثر معيارا والخروج عنها انحرافا، عند خرق قوانين المجاورة مثلا كما في الكناية والمجاز المرسل.

ت-النص والنصوص الاخرى: وهنا ينبغي وجود نصوص متعددة يتخذ أحدها معيارا يسمى (النمط) والثاني يكون النص المحلل (المفارق)، وهنا يجب أن تتوافر عدة عوامل مشتركة بين هذه النصوص كالجنس والمقام وغيرها، وهذا نجده متجسدا في عدة مواضع في الرواية ابتداء من عنوانها إلى لغة الشخصية



الراوية الرئيسة في الرواية مرورا بأسماء الشخصيات التي يطلقها الروائي على شخصياته التي هي في الغالب ليست أعلاما على أصحابها وإنما هي صفات للشخصيات، تحمل دلالة تاريخية أو اجتماعية، من الممكن إسقاطها على الواقع العراقي قديما وحديثا فضلا عن الواقع العربي كذلك، تمتد هذه الخروجات إلى العنوانات الداخلية للرواية التي اعتمد فيها الروائي على عادته في التقسيم التي يعبر عنها الروائي بأنها "طريقة جديدة في السرد، إذ عادة ما تأتي طريقة السرد من خلال اللاواعي الذي يمتلكه المبدع، وعليه فان تقنية الرواية كانت تتطلب أن يمسك الكاتب بوشائج العلاقات الاجتماعية، لهذا فقد جاء التبويب على أساس تطور الحدث، وليس عن طريق التعاقب الزمني، باعتبار إن العلاقات الاجتماعية هي التي تحدد مصائر الأفراد، فمرة يكون السرد بضمير المتكلم الحاضر الأنا ومرة يكون من خلال ومضات الماضي Flash Back لكنني ونتيجة للبعد الزمني في رواية الأحداث، الأمر الذي جعلني ألجأ إلى طريقة التبويب، عن طريق مجموعة هي أربع من الحكايات الغرائبية، لذلك فقد وجدتُ السرد فيها يأخذ في الإيغال عن طريقين هما: اما البعد الزمني، وإما في البعد المكاني..! مع ان الشخوص واقعيون وحقيقيون، وبمعنى آخر، هي محاولة لإعادة قراءة التاريخ او المكان"(٤٩)، فكانت الرواية مقسمة الى ستة اقسام رئيسة احتوى القسم الثالث منها ستة أيام لتفاصيل الغياب، على الشكل الاتي:

١-الفتيان

٢-اللقاء الثاني

٣-غائب يوم أول

٣- غائب يوم ثاني

٣- غائب يوم ثالث

٣- غائب يوم رابع

٣- غائب يوم خامس

٣- غائب يوم سادس

٤-التأسسيس

٥-المهبط

٦-المسجى

تتولى هذه الاقسام الراوية الانثى الحاضرة في العمل الروائي محللة أحداثها من الداخل، بوصفها راوية متماهية بما ترويه، فهي فاعلة رئيسة داخل الرواية مشاركة في أحداثها ومنفعلة بها بشكل مباشر، تمارس التبئير والحكي معا فكان وجودها في النص يقدم وجهة النظر الجوانية بتشكيلها المتمثل بالفاعل الداخلي ذو التبئير الجواني داخلي العمق.

ث-المعيار السياقي: فاعتماد المعايير الخارجية عن النص يرى فيه دعاة هذا المعيار مثالب، لذلك أوجبوا أن يكون سياق النص ذاته معيارا لقياس انحرافاته، فهذا المعيار لا يسقط على النص ماهو خارجي انما يركز على قطع السياق بعنصر غير متوقع يقوم على مفاجأة القارئ بالنص ذاته.

ج-يمكن وضع معيار اخر هو معيار القارئ، فالقارئ الناقد هو نفسه معيار يحدد الانزياح من غيره(٥٠).

٥.أنواع الانزياح:

قسم الباحثون الانزياح إلى عدة أقسام وصلت عند البعض الى خمسة عشر نوعا، يمكن ان تجمل في خمسة أنواع على وفق المعايير المتبعة لتحديده، وهذه الأنواع هي:

١.الانزياحات الموضوعية والانزياحات الشاملة: وهذا التطبيق يكون بحسب درجة انتشارها في النص، فالانزياح الموضوعي يؤثر على نسبة محدودة من السياق، أما الانزياح الشامل فيؤثر على النص بأكمله.

٢.الانزياحات السلبية والانزياحات الايجابية: وهذا التصنيف يكون بحسب العلاقة التي تربط الانزياحات بنظام القواعد اللغوية، فالانحراف السلبي يتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات وينم عن ذلك تأثيرات شعرية، أما الايجابية فتتمثل في اضافة قيود معينة الى ماهو قائم بالفعل، وعن ذلك ينجم ادخال شروط وقيود على النص كما هو الحال في القافية.

٣.الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: وهذا التقسيم على اساس العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانحرافات الداخلية والخارجية، ويبدو الانحراف الداخلي عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته كما يبدو الانحراف الخارجي عندما يختلف اسلوب النص عن القاعدة في اللغة المدروسة.

٤.الانزياحات التركيبية والاستبدالية: وتتصل التركيبية منها بالسلسلة السياقية الخطية للاشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، أما الاستبدالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، وغالبا لا يفصل بين هذين النوعين من الانحرافات.

٥.قد تسمى الانزياحات بحسب المستوى الذي اعتمدت عليه فهناك الانزياحات الخطية (السياقية) والصوتية (الصرفية) والمعجمية والنحوية والدلالية.

ويحدد الدكتور عياشي مجموعة من الانواع للانزياح اعتمادا على وظيفته التي تعطي الاسلوب هيئته المخصصة التي يخالف بها المعيار وينزاح عنه، وهذه الأنـــواع هي (٥١):

• انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود عنصر سابق عليه، ما يؤدي الى قطع التتابع الدلالي وكسر السياق وتمزيق التناغم الداخلي وتفتيت الوحدة الاساسية لتنامي النص.

• انزياح النص عن وحدته المنطقية واحتوائه على




المتناقضات.

- مخالفة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غاية المتكلم.
- انزياح النص عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها.

٦.من ظواهر الانزياح:

وهي كثيرة ومتعددة ، ومنها:

٦,١. التقديم والتأخير: هو تغيير مواضع الالفاظ في الجملة تغييرا يحالف التركيب النحوي المالوف لغرض بلاغي، وبه توضع الالفاظ والعبارات متاخرة أو متقدمةعن الترتيب الطبيعي للجملة، وهو أحد الأساليب البلاغية يأتي به العرب للدلالة على تمكنهم من الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقيادهم له لما له من الموقع في القلوب، وما له من حسن في المذاق لأنه يؤثر في معاني الجمل ومقاصد المتكلم فيها(٥٢). وقد اختلفت نظرة النحويين اليه عن نظرة البلاغيين والاسلوبيين فالنحوي يدرس التقديم والتأخير للكشف عن الرتب الثابتة والرتب المتغيرة في الجملة، أما الاسلوبيين والبلاغيين فيرون في دراستهم للتقديم والتأخير الكشف عن القيمة الدلالية والنفسية في الاعمال الادبية؛ وينظر الى التقديم والتأخير على أنه نوع من الانزياح، ذلك أن الجملة العربية لها ترتيبها الذي يقتضيه لها علم النحو، وهذا الترتيب ملتزم فيه وان أي خروج عنه يعد عدولا عن هذا الترتيب ويعد خروجا من نطاق اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية (الشعرية) وبهذا العدول عن اللغة النفعية يتحقق الانتهاك للترتيب عن طريق تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى تضفي جمالا على النص بفقده عند الرجوع إلى الترتيب المنطقي(٥٣)، ولهذا العدول أغراضه النفسية والدلالية التي تقوم بوظيفة جمالية، بوصفه ملمحا اسلوبيا خاصا يسعى من خلاله المؤلف الى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري (٥٤)، وهذه الثنائية (التقديم/التأخير) لا تأتي إلا لتحدث تغييرا في بنية التركيب على وفق قواعد المنهج التحويلي (Transformational) لتحقق غرضا جديدا؛ لأن أي تعديل في نظام ترتيب الكلمات في التركيب يحدث تغييرا في المعنى، ولا تتكون هذه الثنائية إلا لأمر يتعلق بالبنية الداخلية المرتبطة بالمعنى في ذهن المتكلم(٥٥)، وهذا يقودنا الى الكلام عن مفهوم البيئة الداخلية والخارجية من وجهة نظر المنهج التحويلي لدراسة اللغة، فقد لاحظ جومسكي عند كلامه عن الجمل أن اكثر من جملة ممكن أن تتشابه تشابها تاما من حيث المظهر أو التركيب الخارجي في حين أنهما تختلفان في معناهما جذريا، ويكشف هذا الاختلاف عن طريق الاستبدال بين مكونات نحوية أحدهما بالآخر لينتج جملة جديدة متشابهة مع الأولى في البنية السطحية (Surface structure) لخضوع وحداتها الى اعراب نحوي متشابه، غير انهما تختلفان من ناحية الدلالة التي سماها البنية العميقة(٥٦) (Deep structure)، وقد انتهى الدرس الحديث الى ان التغيير الحاصل في البنية السطحية للكلام يؤثر في البنية العميقة، ويوضح العلاقة القائمة بين القانون الشعري والعلاقات التركيبية العاملة فيها.

اما من وجهة النظر النحوية والبلاغية فان للتقديم والتأخير عدة أقسام وفروع تعد كلها انحرافا وخروجا عن النسق المنطقي للغة، وكلما كثرت هذه الخروجات زادت شعرية النص المتحققة فيه هذه الانحرافات إضافة إلى انحرافات اخرى.

وهذا المظهر منتشر في انحاء البناء الروائي من تقديم وتأخير يخضع له الجار والمجرور المتعلق بأفعاله أو المفاعيل المتعددة والمفردة التي تسبق غالبا أفعالها في الرواية هنا أو هناك، وبعضا من بساطة الاسلوب التي رأى فيها بعض قراء هذا النص الروائي هناتا اسلوبية ومواطن ضعف للرواية انشغلوا باحصائها في النص، غير أن ما رآه النقاد في مفهوم الانزياح هو كونه خطأ أو انحراف عن البيئة المعتادة يجعلنا نعيد النظر في اعتبار هذه الخلخلة في نظام الجملة أخطاء أو هنات، وإنما هي صارت - مع كونها اضطرابا – اشبه ما تكون بنظام استقر مع استمرار النص الروائي، وبالتأكيد نحن هنا لا نقصد الاخطاء الطباعية والنحوية التي وردت في النص والتي من الممكن ان نعزوها الى امور النشر الفنية.

٦,٢. الحذف: وهو القطع، ويكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف(٥٧)، وقد تناول البلاغيون الحذف ضمن مباحث علم المعاني في سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد أطراف الاسناد، ذلك من منطلق ان النظام اللغوي يقتضي في الاصل ذكر هذه الاطراف(٥٨)، وقد عالج البحث الاسلوبي موضوع الحذف بوصفه انزياحا عن المستوى التعبيري الاعتيادي، وهذا ما جعل الشعراء يسلكون هذا المسلك كثيرا في أشعارهم، فقام عليه أحد المذاهب الادبية هو المذهب الرمزي الذي يقوم على او يحاول رفض الاساليب التقليدية المتعارف عليها، إذ كان هذا المذهب احتجاجا على الروح البرجوازية في القرن التاسع عشر وهذه الفلسفة الوضعية والمادية والواقعية العلمية، وغاية البلوغ بالشعر الى حالته الاصفى(٥٩)، وهو قائم على مبدأ التلميح لا التصريح؛ لأن الأخير يفسد الادب –بحسب هذا المذهب- فلجأ الشاعر الى التلميح لتعدد وجوه التفسيرات والايحاءات الممكنة لنص الواحد، وهذا الايحاء يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء، وللشعراء أساليب عديدة للحذف تؤدي الى الغموض الذي يتيح للمتلقي نوعا من الفهم الجديد المبدع الذي قوامه ثقافة المتلقي التي تتعدد بتعدد معاني النص الواحد وإيحاءاته(٦٠).

٦,٣. الالتفات: أو تبادل الضمائر، وهو في ابسط تعريفاته يمثل "العدول عن الغيبة الى الحضور أو العكس"(٦١)، والضمائر في النصوص الادبية تعد وحدة لسانية أو وحدة مرجعية تحيل الى شيء او شخص ما، فمرجعية الضمير هي التي تنظم عملية تبادل الضمائر فتجلع منه ليس مجرد لعبة لغوية انما هو تحقيق "انعطافة اسلوبية واعية تمنح النص دفقة





دلالية مكثفة يستدعيها تتابعه السياقي"(٦٢)، الرواية عامة نقلت بضمير المتكلم، غير أن الراوية تعد في بعض الاحيان الى الغائب أو المخاطب، غير اننا في بعض مقاطع الرواية نجدها تتعدد في هذه الانتقالات، تقول الراوية: "انه حتما يلمح الى مواظبتي المستمرة وغير المجدية من علاجه لمرضي المزمن

-البقعة السوداء صارت هالة.

أصر أول الأمر أن يحقن إبرة الدواء بنفسه، كشفت الفتاة عن عجيزتها أمام طبيبها، تحول مكان الإبرة إلى بقعة سوداء، كانت صغيرة في البداية ثم كبرت واتخذت اشكالا شتى ولم تستقر بعد على هيئة معينة"(٦٣) منتقلة في هذا المقطع بين ضمير المتكلم الى الغائبة المؤنثة، لتنتقل بعده إلى ضمير المذكر الغائب كذلك قائلة: "لم يغرم رجل بلطخة سوداء على فخذ فتاة، مثله، لقد صارت هاجسه وهام فيها شوقا حتى غدت أطيافها تراوده في الليل .."(٦٤) لتعود بعد ذلك الى المتكلمة المؤنثة "وغنجي امسك بهوس الرجل .." هذه الانتقالات بين الضمائر ترافقنا في العمل الروائي في سردها ووصفها لمجريات الاحداث غير أن هذه الالتفاتات والعدول الضمائري عادة ما يتنوع في مستوى الخطاب غير أنه يبقى يدل على مرجع واحد، ففي مثالنا المذكور نجد أن المتكلم والغائب يرجع في حال كونه مؤنثا إلى الشخصية الراوية (سالمة) اما الغائب المذكر فهو هنا يرجع للطبيب المسمى (عرفة عراب الزمر).

و التبادل يقسم الى اقسام:

١.التبادل الانتقالي: ويمثل الدرجة القصوى في تبادل الضمائر لكونه نقلة موقعية ليست على الصعيد اللساني للضمير حسب بل على صعيد مرجعيته أيضا من خلال الانتقال من مرجع لآخر.

٢.تبادل قار: اي ايراد اكثر من ضمير للدلالة على المرجع ذاته ويتفرع بدوره الى نمطين: تبادل حقيقي: وهو ما يدعى عند البلاغيين بالالتفات، ويمكن تحسسه في الفقرات الضمائرية المرتبة على الاسلوبية ذاتها, وتبادل وهمي: وهو تحقيق تبادل داخلي غير مرئي بين ضميرين يحيلان الى مرجع واحد، وهو شطران، التجريد والقناع أما التجريد فيحققه التبادل الداخلي من ضمير المتكلم الى الخطاب عند مخاطبة النفس، أما القناع فهو تحقيق للتبادل الداخلي لضمائر الغيبة والتكلم غير المرئي من خلال التلبس بشخصية الآخر.

٣.تبادل مرجعي: وهو تبادل في درجة الصفر يحدث فيه انتقال من المرجع الى الآخر دون الوحدة اللسانية وهو يختلف عن الثبات الضمائري الذي يعني عدم تحقيق أية نقلة ضمائرية(٦٥)، وهذا النوع من الالتفات واضح في الرواية بمما لا يستدعي الاشاره، فكلما انتقلت الراوية من الكلام عن مرجع معين مستعيضة عنه بضمير محدد الى مرجع آخر انتقل الضمير تبعا لذلك فصار الانتقال مترابطا بين الضمير والمرجع المشار اليه.

٦,٤. التكرار: هو الاتيان بعناصر متماثلة في مواقع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الايقاع بجميع صوره في الموسيقى والشعر(٦٦)، وللتكرار أكثر من حركة على مستويين احدهما افقي والثاني رأسي، فالاول حاصل حركة الالفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية والمستوى الرأسي وهو حاصل حركة الالفاظ المتكررة في الابنية اللغوية المتتابعة(٦٧)، وإن إعادة التركيب في سياق الحركة الافقية للغة الشعرية ليس "حلية لفظية تزين النص ولا عملا عشوائيا يأتي به الشاعر كيفما يشاء إذ هو في الحقيقة الحاح على جانب هام من العبارة يعنى به الشاعر فيكون بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الادبي الذي يريد دراسة الاثر وتحليل نفسية كاتبه"(٦٨).

في الرواية نجد التكرار في سرد الانثى في مواضع متعدده ، منها على سبيل المثال لا الحصر وصفها لنفسها بأنها "بنت البطة السوداء"(٦٩)، وهذا التكرار تجلى بصورة أكثر وضوحا في فصل (التأسيس) الذي تروي فيه (سالمة) حال الطبيب الجديد (مالك الوجد) الذي لا تصرح هنا عن حقيقة شخصيته، بل تنعته باوصاف متعددة تصر على تكرار (غصن الريحان) منهاقي كل صفحة تقريبا ابتداءا من الصفحة (١١٩) حتى (١٣٦)، هذا الجانب من الشخصية الذكورية (الطبيب) الاكثر هيمنة على مساحة النص الروائي مقابل الشخصية الانثوية (سالمة) التي تأسرها ذكورته حتى تطلب منه صراحة "اغتصبني"(٧٠)غير انه لا يوافقها على مطلبها فهو لا يرى في العلاقة الحميمية الا "التصاق، التقاء امزجة، وصال.." ذلك الرفض الذي أودى به الى السجن بتهمة التحرش الجنسي بعد التنسيق مع الشخصيات الرمزية الثلاث: (وهاب السلف الصالح) و (خيزران نظام الدولة) و (عرفة عراب الزمر) التي اطلقها الروائي بجمل وصفية لا بأسماء اعلام تدل عليها مستلهما من التاريخ العربي ما يمكن اسقاطه على الوضعية العراقية الحالية فخيزران: صفة للوظيفة التي يمارسها، ونظام الدولة: اسم تاريخي من الفترة العباسية يمثل القمع والقتل، أما عرفة فهو اسم مصري شائع، ولعراب: مدلول تاريخي يعني التسلط، أما الزمر فاسم تاريخي مستعمل في الجماعات السلفية في مصر، تلك الاتجاهات المرمزة التي نجدها اليوم في حياة المجتمع العراقي التي تقود العراقي الى الغياب اللا مبرر والفقدان المفاجئ بلا سبب منطقي والمصير المجهول تماما.

هوامش البحث:

(*) صدرت الرواية في دمشق عن دار تموز للطباعة والنشر بطبعة اولى عام ٢٠١٢م في ٢١١ صفحة.

(**) حميد الربيعي أو (حميد المازن) كما سمى نفسه كاتب وروائي عراقي له ٥٥ قصة نشرت في المجلات والصحف العربية، وصدر




له من الروايات (سفر الثعابين ١٩٨٧) و (تعالى وجع مالك ٢٠١٠) و (جدد موته مرتين ٢٠١٢).

(١)د. يوسف وغليسي (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد: ٢٠٤.

(٢) ينظر: يوسف أبو العدوس (د.ت)، الاسلوبية: ٨، و د. عبد السلام المسدي (١٩٨٢)، الاسلوبية والاسلوب: ٠٠ – ٠ ، و د. يوسف وغليسي: ٢٠٨- ٢٠٩، و د.منذر عياشي (٢٠٠٢)، الاسلوبية وتحليل الخطاب: ٧٥.

(٣) يوسف أبو العدوس: ٨ .

(٤) يوسف وغليسي: ٢٠٥.

(٥) تنظر التفاصيل والاحالات في الصفحات: ٢٠٩- ٢ ٩.

(٦) ينظر: سعيد علوش (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: ٦٦.

(٧) يوسف أبو العدوس: ٨٠.

(٨) ينظر: د. بشرى موسى صالح (٢٠٠١)، المرآة والنافذة: ٢- ٣

(٩) د. عبد السلام المسدي: ٩٩ – ١٠٠.

(١٠) ينظر: د.منذر عياشي: ٧٦.

(١١)فريدة مولى (٢٠٠٥)، شعرية الخطاب الادبي، مجلة الموقف الادبي، سوريا، العدد ٤ ٤١: ٧٤.

(١٢) د. بشرى موسى صالح: ٣.

(١٣)فريدة مولى: ٧٣، وينظر: د. عبد السلام المسدي: ٠٣.

(١٤) ينظر: كراهام هاف (١٩٨٥)، ترجمة: د.كاظم سعد الدين، الاسلوب والاسلوبية: ٠ – ٠٢.

(١٥) ينظر: م.ن: ٠٢

(١٦) ينظر: م.ن: ٦٤.

(١٧) م.ن: ٠٢.

(١٨) ينظر: م.ن: ٠٢ – ٠٣.

(١٩) ينظر: د.صلاح فضل (١٩٩٨)، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته: ٧٩

(٢٠) د.عبد السلام المسدي: ٠٥.

(٢١) ينظر: فريدة مولى: ٧٤ – ٧٥.

(٢٢) يوسف أبو العدوس: ٨ .

(٢٣)د.صلاح فضل(د.ت)، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٥٢.

(٢٤) م.ن: ص.ن.

(٢٥) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٨٠.

(٢٦) ينظر: د. محمد عبد المطلب(١٩٨٤)،البلاغة والاسلوبية: ٩٩.

(٢٧) ينظر:ابن جني، الخصائص: ٣: ٩.

(٢٨) ص: ٢٧٥.

(٢٩) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٨٣.

(٣٠) ينظر:م.ن: ص.ن.

(٣١) حسن حافظ، أين هو وجع مالك؟، حوار مع الروائي حميد الربيعي،(من الانترنت).

(٣٢) ينظر: محمود النمر، بعد صعود «الواقعية الغرائبية» حميد الربيعي لـ« العالم »: أدعو لتأسيس مدرسة سردية خاصة (من الانترنيت)

(٣٣) الرواية: ١٩٠.

(٣٤) محمد نوار، الروائي حميد الربيعي..فهم المبدع لادواته وتجربته تقوده حتماً الى كتابة الرواية، بعدما تضيق عليه القصة القصيرة(من الانترنيت)

(٣٥) الرواية: الصفحات: ٩٤، ١٦٤، ١٦٥....

(٣٦) ينظر: المنجد ، مادة وجد.

(٣٧) الرواية: ٥٧ ـ ٥٨

(٣٨) الجنيد البغدادي هو أبو القاسم الجنيد بن محمد الخزاز القواريري، أحد علماء أهل السنة ومن أعلام التصوف في القرن الثالث الهجري، أصله نهاوند في همدان (مدينة اذرية)، ومولده ومنشؤه ببغداد. قال عنه أبو عبد الرحمن السلمي: هو من أئمة القوم وسادتهم؛ مقبول على جميع الألسنة، صحب جماعة من المشايخ، وأشتهر بصحبة خاله سري السقطي، والحارث المحاسبي. ودرس الفقه على أبي ثور، وكان يفتي في حلقته وهو ابن عشرين سنة. توفي سنة ٢٩٧ هـ.

(٣٩) الرواية: ١٩٤.

(٤٠) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية: ٣٠

(٤١) ينظر: الروائي حميد الربيعي: تأسيس الدولة والحضارة البابلية القديمة والعراقية كانت على يد الكورد الفيليين(من الانترنيت).

(٤٢) ينظر: د. عشتار داود محمد (٢٠٠٧)، الاسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل: ٢٧ ومابعدها.

(٤٣) الرواية: ٨٨.

(٤٤) الرواية: ٥

(٤٥) الرواية: ١١

(٤٦) الرواية: ١٩

(٤٧) الرواية : ٦٩.

(٤٨) الرواية: ٤٨.

(٤٩) الرواية: ١٦٤.

(٥٠) حسن حافظ، أين هو وجع مالك، من الانترنيت.

(٥١) ينظر: عبد القادر معمري، الاسلوبية كمنهج لتحليل الخطاب، (من الانترنيت).

(٥٢) تنظر الانواع في: د.صلاح فضل، علم الاسلوب: ٨ ، و يوسف أبو العدوس: ٨٧.

(٥٣) ينظر: د.منذر عياشي: ٧٦ – ٧٧.

(٥٤) ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس(١٩٧٩)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: ٦٦،

و سعيد علوش: ٧٤ – ٧٥.
(٥٥) ينظر: د.أحمد مطلوب (١٩٨٣)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢: ٣٢٥.
(٥٦) د. محمد عبد المطلب: ٢٤٨ – ٢٤٩.
(٥٧) د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني (٢٠٠٤)،البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية: ٢٣٣.
(٥٨)د.عز الدين محمد الكردي (٢٠٠٧)،التقديم والتأخير في القرآن الكريم: .
(٥٩) ينظر: م.ن: ٣ - ٣٢.
(٦٠) ينظر:د.أحمد مطلوب: ٣٥ .
(٦١) ينظر: د. محمد عبد المطلب: ٢٣٥.
(٦٢) ينظر: د.سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (٢٠٠٧)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: ٥٠٢.
(٦٣) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٩٠.
(٦٤) د.أحمد مطلوب : ٢٩٨، وينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: ٣٥.
(٦٥) د.عشتار داود محمد: ٦٤.
(٦٦) الرواية: ١١١.
(٦٧) الرواية: ١١١
(٦٨) ينظر: م.ن: ٦٦ – ٨٤.
(٦٩) ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: ٦٦.
(٧٠) ينظر: د. راشد بن حمد بن هاشل: ٢٥٢.
(٧١) م.ن: ٢٥٧.
(٧٢) الصفحات: ٥، ٦، ١٦.
(٧٣) الرواية: ١٣٣.

مصادر البحث:

-حميد الربيعي (٢٠١٢)، تعالى وجع مالك، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١.
-د. أحمد مطلوب (١٩٨٣)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، مطبعة المجمع، د.ط.
-د. بشرى موسى صالح (٢٠٠١)، المرآة والنافذة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١.
-د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني (٢٠٠٤)، البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط١.
-د. سلمى الخضراء الجيوسي (٢٠٠٧)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢.
-د. صلاح فضل (١٩٩٨)، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط١.
-د. صلاح فضل (د.ت)، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، د.ط.
--د. عبد السلام المسدي (١٩٨٢)، الاسلوبية والاسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٢.
-د. عز الدين محمد الكردي (٢٠٠٧)، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط١.
-د. عشتار داود محمد (٢٠٠٧م)، الاسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، ، دار مجدلاوي، عمان – الاردن، ط١.
-د. محمد عبد المطلب (١٩٨٤)، البلاغة والاسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.
-د. محمد مفتاح (١٩٨٥)، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١.
-د. منذر عياشي (٢٠٠٢)، الاسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١.
-د. يوسف وغليسي (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط١.
-رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون(١٩٨٨)، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، د.ط.
-سعيد علوش (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط١.
-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، .
-علاء الدين رمضان(١٩٩٦)، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب والكتاب العرب، دمشق، ط١.
-كراهام هاف، ترجمة د. كاظم سعد الدين (١٩٨٥)، الاسلوب والاسلوبية، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق العربية، بغداد.
-مجدي وهبة وكامل المهندس (١٩٧٩)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط.
-محمد خطابي (١٩٩١)، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١.
-يوسف أبو العدوس(د.ت)، الاسلوبية الرؤية والتطبيق، د.ط.
-د. عبد الكريم راضي جعفر (١٩٩٢)، تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد التاسع.
-فريدة مولى (٢٠٠٥)، شعرية الخطاب الادبي، مجلة الموقف الادبي، سوريا، العدد ٤١٤.
-وداد مكاوي حمود الشمري (٢٠٠١)، التوازي في القرآن الكريم،رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.
-حسن حافظ، أين هو وجع مالك؟ حوار مع الروائي حميد الربيعي، موقع الناقد العراقي:
http://www.alnaked-aliraqi.net/article/11574.php
-الروائي حميد الربيعي، تأسيس الدولة والحضارة البابلية القديمة والعراقية كانت على يد الكورد الفيليين، شفق نيوز:
intervie/http://www.shafaaq.com/sh٢
ws/٨١-٢٠٠٩-٠٦-٢١-٠٨-٣٦-٥٢/٣١٩٥٢-٢٠١١-٠٧-٠٨-




٩٥-٠٠.html

-عبد القادر معمري، الاسلوبية كمنهج لتحليل الخطاب:
http://www.dhifaaf.com/vb/showthread.php?t=470

-محمود النمر، بعد صعود الواقعية الغرائبية حميد الربيعي لـ(العالم) أدعوا لتأسيس مدرسة سردية خاصة، جريدة العالم:
http://www.alaalem.com/index.php?aa=news&id٢٢=٥٢٣٨٢

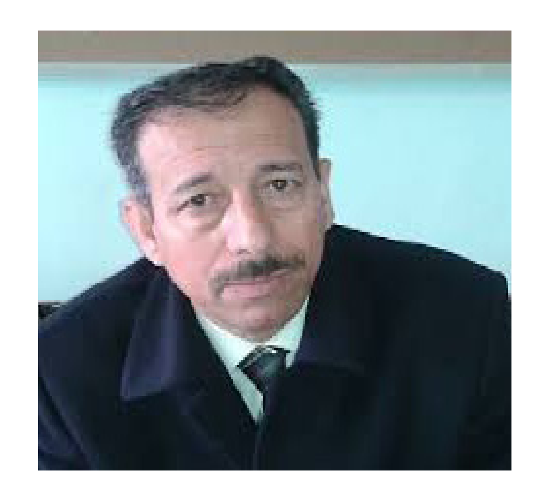
-محمد نوار، الروائي حميد الربيعي فهم المبدع لأدواته وتجربته تقوده حتما الى كتابة الرواية بعدما تضيق عليه القصة القصيرة، مركز النور:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=114677





ثنائيات الفضاء الواقعي واقعية الافضية عند الكوني

د. خالد مرعي حسن
العراق



مقدمة :

أن نظرة (الكوني) في رباعيته ذات رؤية عميقة للواقع فقد قدم أحداثاً تعكس هذا الواقع بعيدا عن السطحية ، وأن مسار أحداث الرواية مرتبطة بإحكام ، بحيث يمهد كل حدث لما بعده ، ويرتبط تماماًبما قبله ، فهو يميل إلى عدم المبالغة والتهويل بحيث تكون الأحداث في الرباعية ممكنة الوقوع ، مصورة للمتلقي ، معظم تناقضات الحياة النابعة من طبيعة الشخصيات التي تقوم بنسج الأعمال داخل الرواية ، ولايهمنا مايقدم الكوني من دقائق ما يعرفه فهي صور متنوعة كأنها صور فوتوغرافية ، دائما يعنينا أن يقع على كل ما هو يخص تجربة الرواية التي تعكس تلك التجربة أصالتها(١)في نقل الوقائع المثيرة داخل الرباعية ومن سير أحداث الرواية يلاحظ أو يؤثر تلك العلاقة الوثيقة بين الشكل والموضوع من ناحية وبين ذات الروائي وصورة الواقع من ناحية أخرى ... مع تعزيز نظرته المختلفة للواقع ، من خلاله أراد أن يرصد معظم التطورات السياسية من خلال تكوين منظومة الدولة الليبية وتحريرها من الاستعمار فضلاً عن ذلك رصد كل صفوف المقاومة الباسلة التي طهرت التراب الليبي من رجس العدوان محذراًمن توجهات الدول الكبرى في استغلال ثروات الشعوب .




و من خلال هذه الأحداث حشد تفصيلات وانتقالات عبر مسار السرد ، أغنت المتلقي وزادته فهماً لواقع المجتمع الليبي ، فالكوني عكس لنا أهم التحولات السياسية التي شهدتها الصحراء الكبرى ، من خلال رصد معظم الأحداث التاريخية العامة رابطاً التطور الاجتماعي بمفهوم التطور السياسي الذي ركز عليه الكوني في مسار أحداث الرباعية ، فالفضاءات الواقعية قادرة على استيعاب تلك الفضاءات التي لها وجود حسي في الواقع المادي فقد ربط تلك الفضاءات بصورة مباشرة بعالم الحقيقة في إطار العالم المحسوس لتشكيل فضاءات الواقع والتي لها النصيب الأكبر في مسار أحداث الرواية ، ومع هذا إن وفرة الفضاءات النقدية يتيح لنا تنوعاً كبيراً في العرض والتحليل .

ومع ذلك ، كما تقول (ناثالي ساروت) هناك واقعان ، واقع الناس ، وواقع الروائي الأول واقع معروف ومدروس ومحدد ، يراه كل الناس ، ويدركونه بصوره مباشرة هو واقع يمثل اشكالاً تعبيرية معروفة ، أما الواقع الثاني فهو يعنى بالأشكال المجهولة واللامرئيه ، يراه الروائي بمفرده ، معبراً عن ذاته وأحلامه ، وهو واقع تعجز الأشكال ألتعبيريه المألوفة للمتلقي عن التقاط معالمه وأدراك تقنياته داخل الخطاب الروائي ، وقد يستلزم أشكالا وأنماطا وتقنيات جديدة تكشف جمالياته داخل البنى السردية ، وأن الفضاءات المكانية المتضادة هي الوسيلة الأمثل في كشف أسرار ودلالات الواقع(٢)

أولا : الفضاء الأفقي / الفضاء العمودي

شكلت الفضاءات الأفقية والفضاءات العمودية معلماً واضحاً مهماً من معالم (رباعية الخسوف) وهذا يعود إلى طبيعة الثقافة التي يحملها الكاتب (إبراهيم الكوني)كاشفاً في الوقت نفسه عن جذور ومعالم الحضارة التي يتمتع بها سكان الصحراء الكبرى وهي اكبر المناطق الصحراوية الحالية على الأرض, فإن الاكتشافات تدل على غناء هذه المنطقة وخصوبة عوالمها , جبالها غنية بالنقوش التي تدل على أن الطوارق سكنوا الصحراء والجبال كاشفة لنا الرواية علاقة سكان الطوارق مع الحضارات الأخرى كالحضارة المصرية القديمة ، ومع القارة الأفريقية ، فلهم امتداد طويل مع تلك القارة من شمال مالي إلى جبال أطلس ، وهذا مايسمي التداخل الحضاري بين أهل الجنوب الإفريقي وثقافتهم الزنجية, كما اختلطوا مع موجات فينيقية قادمة من البحر، وتعتبر الثقافة الرومانية من أهم الأشكال الوافدة لهم , وتدخل أخيراً الثقافة الإسلامية وقيام المماليك الإسلامية في قلب الصحراء وتكون قبلة للتجار , فالرباعية كشفت لنا بأن الطوارق ينتشرون على طول امتداد الصحراء ، يجاهدون في إعادة رسم المكان وإعادة أنتاج الزمن , فالمستقرئ لحضارة الصحراء يتبين له أن هذه المجتمعات بلا زمن تحاول أنتاجه وصوغه من جديد ((فالمجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن تعيد إنتاجه بطريقة واحدة وكأنها موجودة إلى الأبد , وهكذا يملي المكان نوعاً محدداً من الزمان الدائري يفرضه في هذه البيئة)) (٣) فمن خلال أعادة أنتاج الافضية تتشكل فضاءات عمودية تمثل معالم الصحراء الثابتة كالجبال والأشجار , ورؤوس النخيل والهضاب متناغمة مع الأفضية التي تمثل المنحدرات , ومن خلال استقصائنا وسياحتنا في ربوع ملحمة الرباعية نجد الجبال تمثل فضاء عمودياً يرسم حركة الشخصيات , فضاء الارتفاع يمثل طابع الامتداد العمودي نحو الأعلى , حاملاً دلالات ووظائف تمثل تاريخ حركة الطوارق المتجذرة والضاربة جذورها في عبق



التاريخ فدلالات الجبل متعددة ومتناسلة ممثلة وواصفة شموخ الجبال فنراه مصدراً للحياة دون منازع للسكان الطوارق ، فمن بين فرثه وأحشائه ينبع الماء مصدر النبض وتشيد الحضارات ، فمن قممه الشامخة يشخص لنا نبراس الحكمة , فرمز الحكمة والحياة ينحدران من شموخ الجبل الساطع في عليائه كسطوع ثقافة الطوارق فتنبض الكهوف برمزية الحياة رمز النهر المتفجر من صخوره ناقلاً مياها ومكوناً حضارة , فالجبل مأوى سلسلة الأفكار ومكان العزلة يأوي إليه أصحاب الكلمة من المتشردين والصعاليك والمنبوذين والرافضين لسلطة العبودية ، سلطة القهر والعذاب سلطة القوة المتجبرة ، كما انه مأوى للرهبان والزهاد والعباد والأنبياء , فأغلب الأنبياء وأصحاب الفكر تكون عيونهم شاخصة إلى






قمم الجبال بعد أن رفضوا جو المدينة الفاسد ، يرفضون استنشاق هوائها الملوث بعيون السلطة والتكبر ، فيلجأون إلى رحم الكهوف فيزدادون معرفة وتصقل نفوسهم التي تكون مرآة عاكسة لنا أنتاجهم , فالكهف يمثل رحم الجبل الولود , حيث يتلقى معظم الأنبياء والرسل ثقافاتهم من الوحي لتبيض عقولهم بالحكمة ولتفيض على الأرض نورا ساطعاً ومعرفة وحكمة , فمن خلال العزلة يتشبع العقل البشري بمفاهيم الوحي ليهبط على الأرض محملا بالشرائع والقيم الفضيلة , فقد تلقى نبي الله موسى (ع) حكمته من أعالي الجبال (طور السين) وبشر الناس بقيم الحياة وقيم النور من أعالي جبال الجليل ، ومن رحم الجبل عاد الرسول محمد(ص) محملاً بالرسالة والحكمة والشريعة من جبل ثور ليملئ الجزيرة نوراً وعدلاً بعدما امتلأت ظلماً وجوراً وجهلاً ، وليبلغ بنوره وحكمته أقاصي المعمورة ، وفي الجبل لبث أهل الكهف سنين طويلة ، بين الموت والحياة , بين اليأس والأمل ، بين الظلمة والنور , لينطلقوا بكلمة واحدة هي كلمة الحكمة التي ترفض أن يتحول الإنسان إلى وثن ، ومن رحم جبال رباعية الخسوف الذي أراد منها (الكوني) أن يحمل معاني الثورة , ثورة التغيير، فيختفي الكوني خلف شخوصه ليرسم قيم الحياة ويصور فضاء الصحراء يعود بنا مئة عام من تاريخ الطوارق ، وينطلق من رحم الجبل ليسرد أحداث (رباعية الخسوف)فقد جعل من شخصية (مهدو) الذي سكن الكهوف مئة عام ((منذ متى يقيم مهدو في تلك المغارة ، منذ متى هو يتخذ من ذلك الكهف المحضور في قمة الجبل)) وهو محفور في ذهن أهالي الصحراء منذ مئة عام ((اكد طالما لم يتجاوز مئة عام في عمره)) حيث سجل فضاء المغارة تاريخاً حافلاً بالأحداث متوقفاً عند حياة الحكيم(مهدو) حيث زاره معظم سكان الصحراء متزودين بالمعرفة والحكمة ((تكررت الزيارات انه يفعل ذلك كسباً للحكمة))(٤)فقد تحول فضاء المغارة فضاءً معرفياً ينهل منه كل زائر , حتى تحول ذلك الفضاء في رحم الامتداد العمودي (الجبل) إلى مقام رفيع تأوي أليه النفوس الجائرة باحثة عن الحقيقة ((البحث عن الحقيقة في العالم الخارجي))(٥) فنجد الحكمة ملازمة العراف (مهدو) كموروث من الثقافات ، وان تبوأ مفهوم الحكمة في فضاء العلو له دلالات تتعلق بالقيم والأخلاق والمثل العليا للحياة فقد سعى الكوني في رباعيته إلى تفاصيل نشر المفاهيم والمعتقدات الفكرية لسكان الصحراء (الطوارق) الذين تركوا للثقافة تراثاً ضخماً من المعتقدات والعادات والتي تعبر عن مسيرة تاريخية طويلة ترصد منجزات الطوارق في ميادين مختلفة من الانجازات الفاعلة والمؤثرة والتي ظلت راسخة في عقول البشرية متأثرة بمزيج من الثقافات والحضارات الأخرى, وللثقافة الإسلامية دور عظيم في تشييد بعض العادات التي قد تؤثر على سلوك وعادات أهل الصحراء ، وكانت الطريقة (القادرية)تشكل معلما يدل على التجديد في دماء الثقافة (الطوارق)حيث كانت سائدة لدى السكان الذين ينتمون إلى أفق الصحراء المحيطة بفضاء الجبال ((وكان أقصى ما يستطيع أن تصل إليه قدماه في أعتاب السلسلة الجبلية , بعدها يبدأ الصراع ثم الحمى وأحيانا الغيبوبة أشار عليه الطريقة القادرية))(٦) يبدو لنا أن ثقافة سكان الجبال لم تكن منعزلة عن باقي الثقافات الأخرى ، بل كانت منصهرة ومنفتحة على عادات الشعوب المجاورة من خلال التجارة وممارسة المهن الأخرى ، كمهنة الزراعة في أعالي الجبال((كي يزرعوا هذه الجبال التي تعتبر أخصب ارض في الدنيا كلها))(٧)كذلك ظل فضاء العمودي شاهداً على حركة الشخصيات عندما حصلت من فضاء الجبل ملاذاً أمناً من قسوة وويلات الحرب وأسلحة الغزاة , حيث نرى فضاء العمودي مرة يشكل سداً منيعاً يلوذ به المقاتلون ومرة نراه يناصر سكانه بوقوفه شامخاً يصد نيران الأعداء الذين يتذمرون من تعاضد فضاءات الجبال مع المقاتلين ((الخطة تبدو هكذا : هذه الجبال المنيعة بغات ، سوف يجتاحونها من هذا الطريق سيخترقون هذه المرتفعات من الجنوب ، وسوف يكون أمامهم طريق واحد لعبورها هو طريقا العوينات ... ونحن سوف نسد هذا الطريق الضيق بالقناصة من الجبلين ... لن تستطيع ذبابة أن تمر في هذا الطريق , أذا اعترضها قناص واحد في الجبل . وسوف نبدأ الهجوم ليلاً ... من السلسلة الجبلية الشمالية والشرقية ولم يكن بوسعهم الانسحاب إلى الجنوب))(٨).

ويأتي فضاء العمودي (للأشجار) وما يشكله من دلالات واسعة في بنية (رباعية الخسوف) حيث وظفها الكوني في مسارات الخطاب السردي , جاعلاً من فضاء الارتفاع صورة من صور الوفاء ورمزية العلاقة بين الإنسان والشجر ، فالأخير

يوفر الحماية والاختباء ، وملاذاً وفياً للإنسان ((سيطروا على الموقف وانتشروا يحتمون خلف الأشجار والسرور والأثل وجذوع النخيل والروابي الرملية))(٩) فالعلاقة مستمرة بين الإنسان والنبات ، فهذه النخلة رمز الرحيمة التي توطدت معها علاقته ، علاقة التحول من الترحال في جوف الصحراء إلى رمز الاستقرار وتأسيس حضارة مبنية اساساً على التحول والتجدد ضمن فضاء الصحراء إلى فضاء العلو فضاء النخلة ((جلس تحت النخلة الهيفاء .... ثم رفع رأسه إلى قمة النخلة الرحيمة توطدت علاقته بها بعد نزول الواحة مباشرة))(١٠) بعد الاستقرار في الواحة (١١)فهذا الرمز الجديد شكل منعطفاً في حياة البطل (غوما) فأصبحت النخلة هاجسه مكان حواره مكان افقه الذي يبدأ يضيق بضيق الكوخ الجديد ، حيث نراه يحزن حزناً عظيماً عندما تعرضت هذه النخلة إلى عدوان من احد المنبوذين في الواحة ، فإنتفض سريعاً وعاقب ذلك الرجل الأثيم إلي قطع رأس الشموخ رأس النخلة ((والقى نظرته على جسد النخلة المسجى))(١٢)فإن هذا التجاوز على حقوق الحياة في نظر (غوما) ينذر بفعل مشؤوم ، مما رفع الشيخ غوما أن يستعمل مفهوم القوة السائدة في جوف الصحراء مفهوم السوط الذي حمل دلالات وتكرر ذكره في بنية الرباعية وقد شبهه بلسان الشيطان ((يشبه لسانية الشيطان رسماً وخطوطاً متعرجة))(١٣).

ففضاء العمودي شكل نقطة تحول في مسار بنية رباعية الخسوف عندما تحول إلى نقطة خلاص وتطهير لان الركون إلى العزلة في رحم الجبل تنفتح منظومة التطهير ، والتخلص من منظومة الحياة المادية المبنية على الطمع وحب الملذات الزائلة كزيف الذهب الذي طلب شيخ غوما ترك كل شيء في قعر الوادي والتوجه نحو فضاء العلو فضاء الجبل فضاء الصفاء والنقاء ، حيث يقول ((الصحراء علمتنا أن نترك اعز ما نملك في قعر الوادي كي يجرفه السيل ونلجأ إلى المرتفعات لإنقاذ النفس والخضوع للامتحان)) والحكمة من ذلك ((لان الأشباح تحب أن تستقر في الأودية والسهول وتلبس أردية مغرية لتخدع بني ادم وتستولي على روحه الساعية لامتلاك الأشياء))(١٤) فهذه المرة نرى الراوي يناقش بشكل واضح نمطية الاستقرار لان في المدن تكمن الشياطين الذين يستغلون الإنسان ووصفهم بالعقارب السوداء ((ها هي الشياطين تطلع علينا هذه المرة في شكل عقارب سوداء))(١٥)حيث يجعل (الراوي) من فضاء السيل مرادفاً للفضاءات المنخفضة ، فقد حمل فضاء الوادي أكثر من دلالة فمرة ينتصر له ويجعله مخلصاً ومطهراً عذاب الإنسان من خلال مساعدته في جرف كل شيء من الإنسان ويأخذ منه ما ملكه وما اكتنزه طيلة حياته ، ومرة أخرى يصوره مزيفا ويكون مأوى للأشباح التي تخدع الإنسان وتمتص قيمه وتحوله إلى إنسان بعيد عن قيمه.



أن سبب هذا التناقض في رؤى(الكوني) يعود الى طبيعة ثقافة الطوارق التي هي خليط من ثقافات متنوعة , فضلاً عن ذلك أن الكوني لم يتخلص من منظومة ثقافة الصحراء على الرغم من سكنه في أعالي جبال أوربا .

أما الفضاء الأفقي ، هو عبارة عن امتدادات متصلة بوعي الكاتب ، ولعل ذلك ما يعكس شدة الميل إلى فضاء الحرية ، فطبيعة الصحراوي هو الإفلات من القيود مجسدا امتدادات أفق الصحراء، فكل شيء في امتدادات الصحراء مفتوحة، حتى الخيمة التي يأوي إليها ابن الصحراء تكون منفتحة على ذات المبدع ، وهذا ما يدفعه إلى التمردّ ورفض كل أنواع القيود وعدم الركون إلى فضاء الانغلاق فضاء الأكواخ معتقداً أن الاستقرار في فضاء مغلق يفقده توازنه ، ويجعله يحسُّ بالغربة والضياع ، ففضاء الامتداد في رباعيه الخسوف يثير أسئلة تتعلق بعادات السكان الصحراء المتمثلة بالسحر والشعوذة نابعة من روح الصحراء ورائحتها التي تبعث في نفوس الناس القيم والعادات والأعراف ، فسر امتدادات الأفضية هو الصمت ، والصمت عند (الكوني) تجسيد لعالم الأسرار ، وان اكتشاف تلك المكنونات المحفورة في ثقافة الطوارق هو انتهاك وتجاوز على حرية الصحراء وامتداد بدون قيود وحواجز ، ويمكن لنا الخوص في جوف رباعيه الخسوف لنكتشف جواهر الامتدادات داخل بنيتها، من خلال سمات ودلالة افضية القرب والبعد ، وان التمييز بينهما يعود إلى فضاءات الامتداد من حيث المسافة الفاصلة بين السارد للحدث في الرباعية وذهنية المتلقي في تقدير فضاء المسافة التي تحدد قرب الحدث أو بعده ، وأن التحديد بين المسارين يعتمد على الحركة والامتداد والتنقل ، وأن مركز فضاء الامتداد هو قلب الصحراء وطبيعة المسالك داخل رحم الصحراء ، وأن شخوص الرواية هم الذين يحددون صفة القرب ، من خلال طبيعة الحوارات وسرد الأحداث التي ترسم لنا منظر القرب من ذهنية الإبطال فالرباعية تذكر حدثاً هو في الأصل بعيد جداً ، لكنه في منظور البطل (غوما) ، قريب جدا ، لأن هذا الحدث ترك اثراً بالغاً في نفسه على الرغم من امتدادات فضاء حدث بعيد ، لكن أثر فضاء المسافة قريب جداً ، هو حدث موت (أخواد) بطل من أبطال حروب تحرير

الصحراء ، وبعد نهاية المعارك الدامية بين قبائل الصحراء والأعداء، متوجاً بالنصر قرر العودة إلى موطنه ، وفي منتصف الطريق هبت عليه رياح مجنونة في الانتقام ((ألقت به بعيداً في عمق الجنوب))(١٦)فقد صارع تلك العواصف المجنونة كما يصارع الأعداء ويحاول أن ينتزع النصر من صوتها المدوي ، لكن قوة الصحراء وتظافرها مع الرياح زادت من قوة الانتقام ، وانتزعت من البطل راية الحياة التي كان يحملها في روحه (أن الصحراء اختطفت منه أخوانه إلى الأبد فهل هذه حقيقة أم حلم))(١٧)فشكل موت بطل التحرير حدثاً مدوياً هز كل من سمعه ، حتى البطل (غوما)قرر العزلة والصيام اياماً طويلة ((اضطر أن يصوم ثلاثة أيام لم يجلب له طعاما ولا شراباً))(١٨)فقد أصبح فضاء الموقع الجغرافي البعيد يتعانق مع الفضاء القريب المتجذر في روح البطل (غوما) والذي حمل ذلك الفضاء مغزا رمزياً هو تقديس مكانة الأبطال على الرغم من امتدادات البعد ، بعد فضاء المكان وحيثيات الزمن ،لان الأبطال لهم مكانة قريبة من نفوس وعقول الأجيال القادمة . والذي أراد الروائي تخليد تاريخ الأبطال . ومن الممكن أن يشكل فضاء القرب فضاءً معادياً وعديم الإحساس ، بل مكاناً ضاغطاً يحمل الإنسان إلى التفكير في ترك ذلك الفضاء والبحث عن امتدادات أكثر ألفة ، فإن قرار البطل ((غوما))بترك فضائه فضاء الحب ومنبع الثقافة والتوجه إلى السكن بالواحات التي تمثل له السكن الجيد ، بسبب حلول موسم الجفاف جفاف بئر (اطلانتس) بسبب حدوث ظاهرة الخسوف ، فإن ترك فضاء الصحراء نتيجة فقدان الماء سرا لحياة ، ولهذا السبب انتقلت قبيلة((غوما)) إلى الواحات ، ((جاء يوم الرحيل فدبت الحركة في المعسكر منذ الفجر: تعالت أصوات الرجال واختلطت بهرج الأطفال والنساء وصياح المعيز وثغاء الجديان ورغي الجمال))(١٩)حيث نرى ان رمزية فضاء القرب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنمطية الشخصية الروائية ـ اي ان ـ الفضاء وظف وجوده بوجود الشخصية ، حيث ارتبط جفاف بئر اطلانتس بمفهوم التحول إلى فضاء أخر أكثر ألفة تتوافر فيه أسباب الحياة(الماء)، فقد حمل قرار البطل (غوما) أكثر من دلالة . حيث تحول فضاء القرب الذي يتواجد به الآن البطل مكاناً بعيداً في النفس لأنه أصبح غير صالح وغير قادر على مد الحياة بالاستقرار ، بل أصبح فضاءً معتماً ، وتحول المكان البعيد في ذهن البطل (غوما) وهي واحات السكن الجديد إلى فضاء قريب على الرغم من المسافة الشاسعة من هذا المكان (بئر تلانتس) والمكان الجديد (الواحة) لأن ذلك الفضاء البعيد والذي سوف يتحول إلى فضاء قريب


ابراهيم كوني

يحمل دلالات الحياة والاستقرار والذي يوفر لأفراد القبيلة فضاءً جديداً يحمل في طياته الألفة والمحبة والتطور والتبشير بحياة أكثر استقرار أو أمنا . ففضاءات الامتداد القريبة والبعيدة ما هي إلا إشارات لتوضيح البعد النفسي أو المسافة النفسية(٢٠)والتي أشار إليها(جن فسجرير)

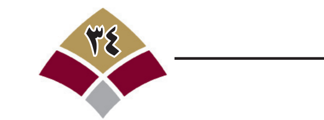
((لازماً أن تراعي المسافات ومقاييس الأشياء بالنسبة لبعضها بعض ، فإن ذلك الحال ليس حال الرواية ، حيث نشاهد تمددات وتقلصات عجيبة ، وحيث لا يقبل التقسيم المسافة النفسية بين الفعل والراوي))(٢١)

ثانيا : ثنائيات الفضاء (المفتوح × المغلق)

تعدُ ثنائية الانفتاح /الانغلاق من بين التقاطبات الرئيسة والتي تسمح لنا بالسياحة واستظهار مواطن الجمال في بنية رباعية الخسوف ، ولعل دراسة الناقد (غاستون باشلار) كانت تبشر وتنبه إلى أهمية مفهوم وبنية الفضاءات المفتوحة / المغلقة ، وكان يعتقد أن دلالة الفضاء المفتوح لا توفر ألامان والدفئ والإحساس بالانتماء إلى رمزية المكان ، بينما يجعل من دلالة الفضاء المغلق المتمثل بالبيت هو أكثر الأفضية ألفة وشعور الإنسان بدفء الحياة داخل أروقة البيت ، لأنه يحمل سمات ألاستقرار فضلا عن ذلك يسمح بتشكيل معظم الأفكار و ((الذكريات وأحلام الإنسانية)) (٢٢)فالبيت ينتج الاستقرار والاستمرار في خلق مكونات الحياة ، فبدون البيت يصبح الإنسان قلقاً ، لأن لديه إحساس بان البيت يحفظه من عواصف السماء وأهوال الأرض (٢٣)،لأن الفضاء المفتوح قد يتسم بالاتساع في امتداداته .فإن علاقة الانفتاح هي علاقة مرتبطة بالحيز الجغرافي ، وان المتعارف عليه أن كل مايكون الفضاء المغلق تزداد نظرة التفاؤل كون تلك الفضاءات تحمل دلالات الوفاء والصدق والإحساس بالأمل ، في حين يتعرض الإنسان في عوالم الانفتاح إلى الحزن وشعوره بالغربة بسبب أتساع أفق العالم الخارجي .

لكننا نتساءل هل أن بناء سير الأحداث في رباعيه الخسوف التزمت في تحديد شعور الإنسان بالسعادة مرتبط بأفضية الانفتاح / الانغلاق ، الحقيقة عند السياحة في أروقة الرباعية تجدها تحدد شعور الإنسان بالسعادة ، هو مرتبط بوعي الشخصية وإحساسها بالذكريات ، سواء كانت تلك الذكريات تعيد الإنسان إلى فضاء أليفا و إلى فضاء معادي ، فقد نجد مرة الإنسان قد ينضغط في فضاءات الانفتاح ، فيعود إلى أفضية الأمكنة المنغلقة التي توفر له الأمان ،وقد تكون تلك الافضية المغلقة عاملاً ضاغطاً على أفكار وأحلام الشخصية، مما

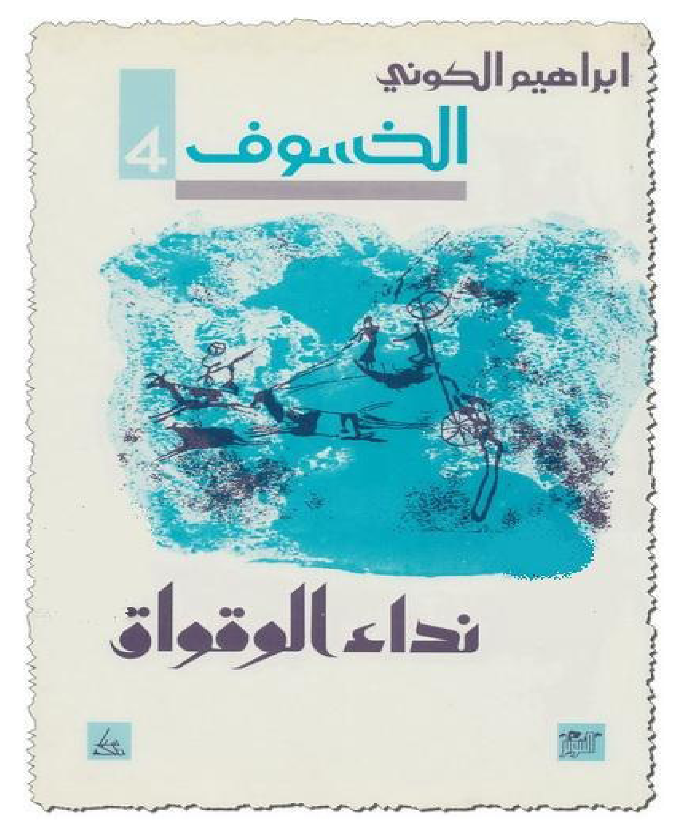




يدفعها إلى الهروب إلى عالم أكثر انفتاحاً وتوسعاً يلبي حاجات ورغبات الإنسان . وهذا ما شعر به معظم شخصيات الرواية ، التي ترى من أفق الانفتاح أفقا لصحراء يساهم في تغذيه أحلام و أحساس الشخصية بالحرية الكاملة التي تقدم رؤية حقيقية وتعكس لنا طبيعة التحولات الشاملة التي أصابت ثقافة الطوارق ، فقد تحول من إنسان كان يستخدم أفق الصحراء غطاءً له إلى حياة أكثر استقراراً .

حياة يعتقد إنها تلاؤمه وان يواكب التغييرات الجارية من حوله ، وهذه طبيعة الحياة ، وأي خلاف لتلك المنظومة ، يمكن أن نعده مخالفاً للواقع ، وهذا ما حصل فعلاً لبطل الرواية(غوما) عندما نفاجأ في بنية الرواية بالحضور المكثف والقريب لفضاء الواحة ، حيث نجده فضاءً مختلفاً لايمثل طموحات الشخصيات ولا يشبه ثقافة الكاتب الذي يناضل من اجل التغير نحو الأفضل ، حيث تتعرض علاقة الانسجام والتواجد بين الإنسان ومكونات الفضاء داخل بنية الرباعية إلى التفكك وحتى الانهيار التام ، عندما أعتقد البطل (غوما) بان الواحة ستكون له افقاً تشيد احلاماً واستقرارا بعد ((جفاف البئر واللجوء إلى الواحة عندما اضطرته الصحراء القاسية إلى الهجرة ودفعت به مرغماً . إلى هذا المنفى الوحشي))(٢٤)فإن سبب هذا حسب منظومة البطل إلى اكتشاف دلالة (الواحة) دلالة الاستقرار ، فقد تحول الفضاء تحولاً جذرياً وقاسياً ، مما ولد عند الإنسان الصحراوي غربة مطلقة . وهذه الغربة ناتجة من اختفاء ملامح الفضاء الأول ، فضاء الأم (الصحراء) ، حيث شعر الإنسان بالاغتراب حين عمل على تشييد مدينة الأكواخ ((الاكواخ الجديدة كست السهل الذي يتوسط الواحة))(٢٥)فإن نتيجة تشييد الأكواخ التي ترمز إلى مفهوم الاستقرار جاء بعد فقدانه من العودة إلى الطبيعة الأولى ، وأيقن أن حياة الواحة ستطول ولن تنتهي في الوقت القريب ، وأن أفق الواحة المفتوح حسب رأي (المبدع) سيكون هو البديل في كل شيء ، حتى الخيمة التي كانت رمز التوحد والحرية في رحم الصحراء ،أصبحت عديمة الجدوى ((الخيمه ليست عملية في واحة الرياح تطيحُ بها كل مرة ، لقد تعبت من مقاومة الرياح)) وايّ رياح هي رياح التغير الذي بشربه (الكوني)كل سكان الصحراء طالما هذا التغيير يهدف إلى الاستقرار الذي ((سيطول فلا مفر منه من استبدال الخيمة ... لا يبدو العودة إلى الصحراء في الزمن القريب))(٢٦) حين أصبحت العودة إلى أفق الصحراء مرتبطة فقط في وعي الشخصية عن طريق الذكريات ، لأن فضاء الواحة الجديد أصبح فضاءً واقعياً متجدداً في منظومة وعقلية الصحراوي مجتثاً تاريخ الوجودية الصحراوية من عقله ومنظوره الثقافي لأن ((المكان يوجدُ عندما نكون شهوداً عليه ، إذا ابتعد أو أدار ظهره ، اختفى المكان ،والذاكرة هي تحافظ على المكان ، واختفاء الذاكرة يعني اختفاء الهوية وبالتالي الانتماء))(٢٧)

أراد الراوي أن يحقق ثنائية التجاوز بين فضاء الصحراء ، فضاء المنبع الأول لثقافة الإنسان ، وفضاء الواحة ،فضاء متجدد ، وأن هذا التجاوز يعكس لنا مبدأ ثنائية الاحتواء والنفي في أن واحد ، حيث من الممكن أن فضاء الصحراء ان يحتوي فضاء الواحة عن طريق احتفاظ الإنسان بقيم الأصالة الأولى لثقافته ، بالمقابل فضاء الواحة ينفي ويقف عائقا أمام تسلسل فضاء الصحراء الجغرافي ، لأن هذا التسلسل قد ينمُ بالخطورة والقسوة على الحياة(٢٨)، فقد أصبح فضاء الواحة فضاءً مفتوحاً على أفق الحياة الجديدة والتي تدخل بالنعيم والاستقرار ،لأن الواحة تحولت بفضل موقعها مركزاً تجارياً واقتصادياً تأتي اليها القوافل حاملةً معالم حياة الجديدة ، حيث أصبحت



الواحة مقراً لتوقف ((القوافل المتجهة إلى الجنوب))(٢٩) وأن مرور القوافل يشعر الناس بالأمان والاستقرار ،لكن هذا الشعور المنفتح على بناء الحياة جديدة لم يستمر ولم يرتق إلى حرية كاملة ، حيث يضفي عليها الراوي حدة الصراع وهي السمة الغالبة في بنية الرواية ، إذ أراد من ذلك الفضاء المفتوح على التغيير وتشييد منظومة حياتية جديدة، أن يكون فضاءً فاقداً لنبض الحياة ، حيث نجده يغيب الأمل المنشود ويزيد من أزمة الصراع النفسي ،فقد حرك غضب الطبيعة والتي انسجمت مع توجهات الكوني حيث تحولت إلى قوة تدميرية تزيد من معاناة الفرد اليومية ،ومن ثم التهجير الذي يولد



الحزن في نفوسهم ،ويدفعهم إلى الانكسار الحاد داخل الإنسان ، حيث يعد (شكلر) حزن سكان الصحراء ناتجا من غضب الطبيعة ((لانحسن الظن بالطبيعة كثيرا))(٣٠) فتحول الواحة إلى فضاء مغلق لأن الخطر القادم خطر العواصف والرياح التي تتمكن من قلع جذور الإنسان من منظومة الاستقرار منظومة السكن والتحول إلى مفهوم الاستقرار داخل الواحة ، قبل قلع جذور الأشجار والمساكن التي كان بناؤها أوهن من بيت العنكبوت ((ضيقت العتمة الخناق على الواحة الجاثمة ، فامتلأت القلوب بالرهبة فساد التوجس والترقب والسكون)) (٣١) فغضب الطبيعة لم تكتف بقلع البيوت ، بل أرسلت أنواع الحشرات ومنها العقارب السوداء التي هاجمت السكان بوحشية التي تقتل عدداً كبيراً منهم ((أعدت القوة الخفية خطتها للقضاء على الشيخ فدفعت إلى فراشه جيوش من العقارب السوداء)) (٣٢) فقد جعل الكوني من فضاء الواحة فضاءً استثنائيا وله أهمية قصوى ، رابطا تلك التطورات ببداية عصر التغيير الذي حدث في بنية الصحراء الكبرى ، عصر تشكيل الطبقة البرجوازية، والتي رمز لها بدلالة ((العقارب السوداء)) الذي تهاجم وتمتص دماء الناس ،نتيجة التحولات الجارية في الصحراء ،من خلال اكتشاف النفط وبعض الآثار والكنوز النفيسة والتي حولت سكان الصحراء إلى مغاربين في عمليه تهريبها خارج الوطن ، فضلاً عن ذلك نرى(الكوني) يؤكد على حالة تفتت الحياة الصحراوية التي كانت متجذرة في عقول سكان الصحراء مع علمهم الأكيد إن التوجه السياسي الجديد قد لايحمل حياة او مستقبلا أفضل ، أو واضحا ،مما جعل الواحة كئيبة وحزينة ، مما دفع البطل(غوما)من اتخاذ قراره والتخلص من جدلية الصراع الحاد بين فضاء الواحة فضاء الاستقرار وبين ذكريات وحنين مستمر الى افق الصحراء ، حيث طلب من ابناء القبيلة ترك كل شيء في الواحة حتى الأشياء الثمينة مثل (الذهب ، والكنوز ، والحلي) والهجرة الى أماكن يراها البطل (غوما) تحقق السعادة المفقودة داخل الواحة، عاش أزمة صراع مع ((القوةالخفية....فأصدر أمراً بحرق الأكواخ والرحيل))حرق مفهوم الاستقرار والتوجه الى فضاء مفتوح يوفر السعادة والحرية.

لجأ (الكوني) إلى التعبير عن هذا التغيير الضيق الذي أصاب سكان الصحراء الكبرى ، بالنظر له نظرة فلسفية وفكرية ساعدت البطل (غوما) من استيعاب التطورات التي حدثت في حركه التغيير والتجديد في بداية عصر النهضة والتي شعر معظم إبطال الرواية بالغربة داخل المدن ، وتفكيرهم الدائم بالعودة إلى منظومتهم الفكرية منظومة الحرية المستمدة من أفق الصحراء ، أن دلالة الأفضية المفتوحة كانت دلالات رمزيه ركزت بالأساس على رصد معظم التحولات التي جرت في الصحراء الكبرى ، وان هذه التغيرات او التحولات جاءت نتيجة الاكتشافات الهائلة لمخزون النفط والكنوز الثمينة في قلب الصحراء ، والتي ساعدت هذه التحولات الى نشوء مدن كبيرة وعملاقة تتمتع بمقومات الحياة الجديدة ، وحسب نظرة الكوني ان هذا التطور الهائل والسريع قد يفقد ملامح الاصالة التي يتمتع بها شعب الطوارق ، لان هذا التطور السريع قد يخلق معاناة كثيرة منها خلق طبقات سلطوية تتحكم في معالم الإنسان ، وبدأت السجون تنتشر في أفق الصحراء ، لتكون معلماً من معالم الثقافة الجديدة ، فتنتج فضاءات مغلقه في مخيلة وثقافة الإنسان.

الهوامش

١-ينظر : الروائي والارض : ٣٣ ـ ٣٤ .
٢)ينظر ، الرواية والواقع : ١٢ .
٣)بنى المقدس عن العرب : ٣٩ .
٤)الواحة : ٧٨ .
٥)م ، ن : ٧٨ .
٦)م . ن : ٨٧ .
٧)م . ن : ١١١
٨)البئر : ٤٤
٩) اخبار الطوفان الثاني : ٨٢ .
١٠)الواحة : ١٨٩ .
١١) م . ن : ١٨٩
١٢ الواحة : ١٨٩ .
١٣)الواحة : ١٩٨ .
١٤)الرواية : ٢٥٤ .
١٥)نفس المصدر : ٢٥٤
١٦)البئر : ١٦٧ .
١٧)البئر : ١٦٧
١٨)م . ن : ١٦٧ .
١٩) م . ن : ٢١٥ .
٢٠)الفضاء وبنيته : ١٨٧ .
٢١)م . ن : ١٨٧ .
٢٢)ينظر ، جماليات المكان في الرواية العربية : ٣٨ .
٢٣)نفس المصدر : ٣٨ .
٢٤)الواحة : ١٣ .
٢٥)م . ن : ١٣ .
٢٦)الواحة : ١٢ .
٢٧)جماليات المكان في الرواية العربية : ٧ ـ ٩ .
٢٨)ينظر ، الصحراء في الرواية العربية ، صلاح صالح : ٨٩ .
٢٩) الواحة : ١٢
٣٠)الواحة : ١٣٧ .
٣١)م . ن : ١٤٠
٣٢)م . ن : ١٤٢ .




شعرية الجنوسة..
مقاربة لنص - قصيدة العراق - للشاعرة العراقية بشرى البستاني

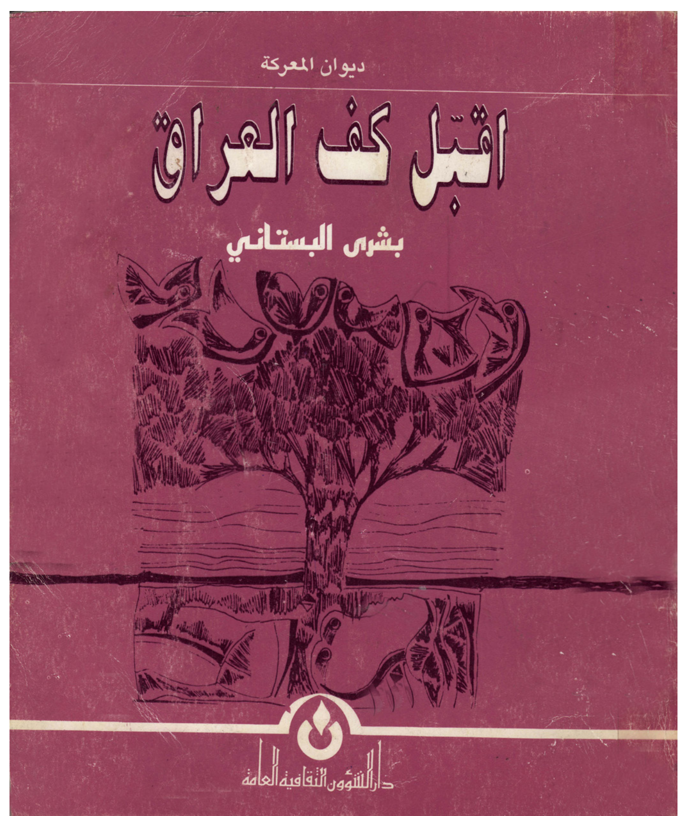
د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين
العراق

(مزيدا من الجسد ، مزيدا من الكتابة من حق الرجل إثبات ذاته بمهنة ، ولكن ماذا عن المرأة)
هيلين سيكسوس

تصف الناقدة والمنظرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس العملية الإبداعية لدى الكاتبة قائلة : "(١) ان المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الامنيوسي (amniotic) – الرحمي من الكلمات والتي تعيد وتكرر ايقاع وتقلصات فعل المخاض " (٢). أي [فعل الإبداع] وبذلك يكون تقمص الجنسانية (Sexuality) بالنصانية (Textuality) حيث يصبح النص الأنثوي مفعما بالطاقة الخصبة والرؤى الأنثوية الحاسمة . على هذا الاساس الجسدي بنت الناقدات النسويات رؤاهن للعملية الإبداعية (Creativity) لدى الكاتبة تمييزا لها عن تقاليد الإلهام عند الرجال . وهنا تبرز مفهمة مصطلح الجنوسة أو (الجندر Gender) الذي يحاول الابتعاد عن مفهوم " الشاعر الرومانسي الذكر" بابتعادها عن الفلسفة الكونية المتعالية (Universal Transcendental) نحو ما هو خاص وخصوصي ، وفي السياق نفسه فإن اعتماد النقد الدارج على مسميات ميزها النقد الذكوري في الكتابة الأنثوية (الأنوثة، الطبيعة ، وموضوعات الحياة المنزلية) هذه الموضوعات التي أزاحتها تماما من خانة " العبقرية " وبالتالي وسّعت الهوة بين " الشاعرة "والانغمار الحقيقي في نهر الحياة وبين الشاعرة وعبقرية الأبداع " حتى أصبحا متوازيين لا يلتقيان. وتتتّبع الناقدة النسوية كرستي باترسبي مفهوم العبقرية من الرومان حتى الوقت الحاضر وتكشف آليات ذلك الربط بين العبقرية والذكورة وتؤكد ان ربط المرأة بالطبيعة والعاطفة ساهم في وضعها ضمن المفهوم اللاكاني / الفرويدي (Lacanian / Freudian) لعقدة النقص (٣) .




اما النقد البايولوجي (Biocriticism) وهو التعبير الأكثر تطرفا عن الاختلافات من حيث الجنوسة من منطلق ان التشريح الجسدي هو تشريح نصاني (Textual Anatomy) وهو يفنّد ما تناقلته الأجيال من ان المرأة هي المضاد الادنى أو السلبي للرجل ، وبذلك فإن كتاباتها ان لم تكن مقلدة أو مردّدة لما قاله الرجل ، فإنها المضاد الادنى وكتاباتها المنتوج السلبي . ولقد اعتقد أطباء العصر الفكتوري ان الوظائف البايولوجية في جسد المرأة تستنزف ٢٠٪ من طاقتها الإبداعية ونشاطها العقلي . كما اعتقد علماء الانسان الفكتوريين ان الفصوص الامامية لدماغ الرجل أثقل وزنا وأكثر تطورا عن مثيلاتها لدى الأنثى ، وهكذا جرى الاعتقاد بأن النساء اقل ذكاء واضعف ذهنيا من الرجال(٤). اما النقد النسوي التحليلي (Feminist Psychoanalysis) فهو يبحث في الاختلاف الناجم عن استقلالية نفسية الكاتبة وفي العلاقة بين الجنوسة والعملية الإبداعية ، كما يدمج ذلك النقد المعايير اللغوية والبايولوجية الكامنة في الجنوسة النابعة من اختلاف الجسد ، فالناقد ثيودور ريك يؤسس على نظرية فرويد في النقص ويقول : ان الكتابة تتعلق مجازيا بعملية " التبول " وهي وظيفيا أسهل عند المرأة منها عند الرجل كونهن يمتلكن مثانات أكبر حجما ، وعليه فإن الكاتبات نادرا ما يستخدمن " التقطّع Blocks " في كتاباتهن (٥) ، ولا يخفى ما في مثل هذه الآراء من التمحل والجور على الموضوعية لاسيما ونحن نبحث عن العلاقة الغائبة والعجيبة بين الإبداع وهذه العملية البايولوجية ، ان العملية الإبداعية لا ترتبط ، منطقيا ، بهذه الصفة البايولوجية ، لذلك جرى التركيز على ما تردد عن عقدة النقص الفرويدية المزعومة عند المرأة ، وهي عقدة الاخصاء (Castration Complex) أو ما يسمى بالمرحلة الاوديبية – الفرويدية – Oedipal Freudal Phase التي حاولت تفسير علاقة المرأة باللغة والخيال والعملية الإبداعية ؛ أما لاكان فقد وسّع عقدة الاخصاء إلى مجاز أعم واشمل للإضرار بالمرأة لغةً وأدباً وإبداعاً ، فقد ادّعى لاكان ان اكتساب اللغة ونظامها الرمزي عند الطفل يحدث في المرحلة الأوديبية حيث يقبل الطفل هويته الجنوسية (Gender Identity) من حيث كونه ذكرا أو أنثى ، وتلك المرحلة تتطلب قبول العضو الذكري كامتياز وغيابه كنقص ؛ وأمام ذلك الادعاء حاولت الناقدات مثل ساندرا كلبرت وسوزان كوبار إيجاد بديل عن نظرية قلق التأثير (Anxiety of Influence : A Theory of Poetry) لهارولد بلوم والتي تستثني النساء من العملية الإبداعية في كتابهما الضخم " المجنونة في العليّة "(The Madwoman in the Attic) (٦) . وتقول نظرية قلق التأثير ان العملية الإبداعية تتضمن وجها من أوجه الصراع بين الابناء (الكتاب الشباب) وآبائهم (الكتاب السابقين أو المعجبين بهم) ؛ حيث يُملي الآباء



ما يشتهون على أبنائهم ، فيشعر الكاتب نفسه سجينا مستعبدا داخل قفص ذلك التأثير من الملهم الآخر ، ولكي يخلق أسلوبه الخاص عليه الخروج منه وقتله ومحوه تماما ؛ ولان هذه النظرية تتجاهل النساء تماما ولا تورد لهن ذكرا ، فقد ابتكرت كلبرت وكوبار نظرية قلق الإبداع أو قلق التأليف (Anxiety of Authorship) وهو احساس ينتاب النساء عند الكتابة وذلك بالبحث عن نساء كاتبات ملهمات ولكنهن لا يلجأن إلى قتلهن (مجازيا) من اجل الابتعاد عن التقليد أو المحاكاة وانما إلى الابتعاد عنهن والسمو فوق ذلك الاعجاب والتعلق من اجل خلق جديد وإبداع مستقل ؛ وتورد الكاتبات تبريرات ذلك بالقول : ان الإحساس بالوحدة لدى الكاتبة أو الفنانة ، والأحاسيس الآخرى مثل الغربة تجاه الشخصيات الابوية المبدعة من الرجال في الإرث الثقافي والأدبي مع احساسها بالحاجة إلى البحث عن الأسلاف من النساء والشعور بالحاجة إلى جمهور من النساء والخوف من العداء المتوقع من النقد الذكوري ، وارتعابها من السلطة الأبوية للأدب ، وقلقها من احداث البذاءة في الذوق العام الرجولي التوجه التي غالبا ما تلصق بالإبداع الأنثوي ، كل ذلك الإحساس " بالنقص " غذّى كفاح المرأة لتعريف ذاتها الفنية واقرار اختلاف جهودها نحو خلق ذات مختلفة عن نظرائها من الرجال (٧) . وهكذا حاول النقد التحليلي النسوي مواجهة الفرويدية / اللاكانية التي نظرت إلى إبداع المرأة على انه نقص نفسي تعويضي يثبت دونية المرأة وان خيال المرأة لا يتعدى كونه شبقية تعويضية

(Compensatory Eroticism) عن ذلك النقص مقارنة بالأنانية الواثقة والطموحة والشبقية كذلك عند الكاتب / الرجل . اما الناقدة النسوية – النفسية التحليلية نانسي جودورو فقد فنّدت ادعاءات فرويد وذلك بالعودة إلى مرحلة نفسية آخرى تسمى بمرحلة ما قبل الادويبية (Pre-Odipal Phase) لتفسير الاختلاف النفسي – الجنسي لدى الأنثى ، ففي هذه المرحلة تكون الأم هي " الآخر " الوحيد للطفل ذكرا كان ام أنثى ، عندها يميز الذكر نفسه على انه النظير السلبي كونه يختلف جنسيا عن أمه ، على عكس الأنثى التي تدرك هويتها ايجابيا بالتماثل مع هوية أمها من حيث الجنوسة (٨) . وبالعودة إلى الناقدة الفرنسية هيلين سيكسوس والتي انكرت لفظة ، " نسوية (Feminist) " ، باعتبارها تكرس الفرق بين ما هو ذكريٍ أو أنثويٍ (Feminine / Masculine) فانها تحاول تعويضها مركزة على مصطلح الكتابة الأنثوية (Ecriture Feminine) وهي البحث في أثار الجسد الأنثوي والاختلاف الأنثوي في اللغة والنص ، كما انها تهاجم الثقافة الابوية القائمة على الرمزية اللاكانية ومركزية اللوغو لدريدا (Derrida's Logocentrism) ؛ ففي مقالتها الشهيرة " Sorties" (١٩٧٥) والتي تعني من بين أشياء آخرى بالفرنسية : " مفترق طرق ، أو الافلات ، أو النجاة ، أو بمعناها العسكري هجمة المُحاصَرين " ، حيث تبدأ المقالة بالثنائيات التالية : أين هي : الفعل / اللافعل الشمس / القمر الثقافة / الحضارة الليل / النهار أم / أب رأس / قلب مفهومة / حساسة لوغوس (لغة) / احساس (عاطفة) شكل ، محدب ، خطوة ، تطور ، بذرة ، تقدم . مادة ، مقعر ، أرض ، ماذا يدعم الخطوة ، وعاء . رجل امرأة (٩) ان نظرية قائمة على نموذج ثقافة المرأة تتيح معرفة الطرق التي تستخدمها الكاتبة لخلق مفاهيم حول جسدها ووظائفها الجنسانية / النصانية والحياتية ترتبط بشكل دقيق ببيئتها الثقافية ، بمعنى ان النفس الأنثوية يمكن دراستها كنتاج أو تركيب متواشج من قوى ثقافية أو بيئية: مثل الابعاد الاجتماعية ، مدلولات اللغة واستخدامها ، تشكيل السلوك اللغوي ، والمثل الثقافية المحيطة بها . فالنظرية الثقافية تعترف بوجود اختلافات بين النساء ككاتبات من حيث : الطبقة ، العرق ، الجنسية والتاريخ وهذه محددات أدبية مهمة بأهمية الجنوسة . مع ذلك فإن ثقافة المرأة تشكل خبرة جمعية (Collective) ضمن الثقافة ككل تستوعب الكاتبات كافة في زمن ومكان واحد بآصرة تجعل مقاربة ثقافة المرأة على مفترق طرق عن نظريات عقد النقص والتعويض والتبعية وبعيدا عن المقاربة الماركسية للسلطة الثقافية (١٠). بهذا المنظور يقدم البحث تحليلا نصيا لقصيدة " قصيدة العراق " للشاعرة بشرى البستاني . II ليس بعيدا عن الجنوسة والاحساس بها ، تؤكد معظم الشاعرات الانكليزيات مثل مي سوينسون وهيلدا دوولتل ومارج بيرسي وآن سيكستون


الشاعرة بشرى البستاني

، على سبيل المثال لا الحصر ، ان قصائدهن ما هي الا تعبير عن عالمهن الداخلي أو ذواتهن التي يجب ان تتعرى ليتم فضح المسكوت عنه وان القصيدة هي الأنثى بعينها ، فالقصيدة بالنسبة لهن تتلخص بانها الجسد الأنثوي المنتهك النازف يقطر دماً تماما كما تنزف النفس الأنثوية حبرا ، وتقول دوولتل " لدي حبرا وليس قلما " وبالطريقة نفسها تقول الشاعرة آن سيكستون ان قصائدها " ترشح كما في الإجهاض " ، اما الفنانة فريدة كاهلو والتي تقدم نفسها وكـأنها مشدودة بحبال– وهي اوردتها وشرايينها – ولكنها ايضا فنها في الرسم ، ان إبداعها يسهم في دعم جروحها وتثخينها (١١) ، إذن فالإبداع عند المرأة المبدعة عملية خلق مجهدة ومؤلمة وجارحة . ففي قصيدة " أغنية الصباح " تصف الشاعرة سلفيا بلاث عملية كتابة القصيدة بالولادة وان الطفل الوليد هو القصيدة (١٢) . وعليه فالقصيدة عند الشاعرة هي الجرح وهي الدم وهي الألم . اذن فالجنسانية الأنثوية (Female Sexuality) تماثل وتطابق النصانية (Textuality) التي تنتجها المبدعات . ان المركزية النسوية (Gynocentrism) – وهو مصطلح أوجدته الناقدة النسوية إيلين شولتر لمواجهة مركزية اللوغو (Logocentrism) الذي أعطى الذكر مركزية الكون انما هو محاولة لخلق شعرية نسوية (Feminist Poetics) مستقلة لبناء " اطار انثوي لمقاربة أدب المرأة وإيجاد معايير قائمة على دراسة التجربة النسوية بعيدا عن الاعتماد على تقاليد ونظريات ونماذج ذكورية "، ان المركزية النسوية " مرتبطة بالبحث النسوي في تاريخ النساء، علم الانسان – النسوي ، علم النفس النسوي ، وعلم الاجتماع النسوي " (١٣) . ان شعرية الجنوسة الخاصة IIIبشاعرتنا بشرى البستاني ليست قائمة على السيرة الذاتية (Autobiography) أو الاعترافية (Confessionalism) ، ولا على التعليمية (Didacticism) بمضامينها الايديولوجية ، بالرغم من تناولها مختلف القضايا السياسية كثيمة لقصيدة " قصيدة العراق " ، انها تقدم ثنائيات العلاقة بين الشاعرة والإرث العربي ، الشاعرة وذات الشاعرة والانسان / والحياة والمستقبل ، الشاعرة والقارئ ، وبين القارئ والقصيدة ، كما انها تقدم نفسها ضمن بيئتها الثقافية والتاريخية زماناً وفضاءً وارثاً . وتتميز شعرية الجنوسة في " قصيدة العراق " بالنسق السردي المتناوب

مع الوجداني – الغنائي المبنيين على كثافة المخزون من الاشارات الكامنة في وجدان العربي التي تستفزها الشاعرة باقتحام المحظور من الاحساسيس والوقائع الحسية التي تشكل قوام النص ؛ ان صميمية استذكار الماضي المنتزعة من صميم الوعي بالحاضر السلبي الخامل لا يلبث ان يسفر عن بروز شفافية تتجاوز الاطار الذاتي المحدود لتلتحم بالقضية العربية التي هي قضية الملايين من البشر على أرض شاسعة وفي مرحلة معينة من هذا الزمن ، انها قضية الانسان بكل عذاباتها وتشرذمها . وعليه ينصب اهتمام هذه المقاربة على إيجاد نقاط التقاء بين الشاعرة وشعرية الهوية الأنثوية وارتباطها بثيما الوطنية (Nationalism) وبين شعريتها المأجنسة (Gendered Poetics) والتي تمتد إلى أفق خارج حدود الذاتية وتقدم صوتا بعيدا عن التطرف وعن ادعاء تبني الحقيقة المجردة متخذة موقفا يتسم بالعمق السياسي العام للشاعرة كشخصية وطنية ؛ تخاطب شاعرتنا الجمهور بشكل مباشر حول قضايا تمتد من الذاتية العامة لتخرج منها نحو قضايا ذات أهمية موقفية من دون وضع نفسها خبيرا بها . تنطلق الشاعرة من جروحها ، اضطهادها ، رهابها ، وخوفها وربما شللها وهي سلبيات أنثوية تفعل فعل ارتكاز في النقد التحليلي النسوي وعليه تكون القصيدة هي جرح الشاعرة وهي جسدها المتألم المفروش على الورق ومرسوم بشكل قصيدة ؛ إذن فالمرأة هي القصيدة والقصيدة هي المرأة . نبدأ بالعنوان " قصيدة العراق " وهي " المفتاح التأويلي للنص " كما يقول امبرتو ايكو (١٤) ؛ إذن فشعرية " قصيدة العراق " تكون " امرأة العراق " ، " جرح العراق " ، " جسد العراق " ، " قصيدة امرأة " ، وهي ما تبكي انتهاكه ونزفه شاعرتنا الكبيرة بشرى البستاني عندما يتماهى الوطن / العراق مع الشاعرة . إذن فالشاعرة تصبح هي العراق بعينه، الوطن النازف المنتهك ، ومدلولات ذلك اجتماعيا ودينيا في نظر العربي والمسلم . تبدأ " قصيدة العراق " بصوت جوي سماوي وهو صوت الطيور الجمعي القادم من فوق موجعا بالظمأ من خلال مفردة " يلوب " بصيغة المضارع المستمر : تلوب الطيور الجبال ، الجبال وهذا الصوت انثوي الهوية من خلال حالة الجمع " الطيور " ، نفهم انه لا بد من وجود مستمع ، بيد ان التركيز على الجبال وهي دلالة أنثوية أخرى تجعل المقطع الأول من القصيدة طافحا بالأنوثة المجروحة الباكية ، غير ان الفعل الأنثوي بما فيه من دلال وغنج يشي بفعالية الأنوثة واستمرارها الحياتي : الجبال تورّقني وتلف بأغصانها جرح روحي ، الجبال صبايا ، تجزّ ضفائرها الطائرات فأجمع عنها شظايا القنابل امسح وجنتها ، إن الدالات " أغصانها " ، " صبايا " ، " ضفائرها " ، " وجنتها " هي الجسد الأنثوي أو هي أجزاء من الجسد الأنثوي تهمس للقارئ بان الموضوع انثوي ؛ ولعل مفردة " صبايا " أكثر من غيرها إثارة لخيال المتلقي الذكر بما تحمله من التاريخ سري وعلني ، وعلى أية حال فهي إرهاصات ومكابدات الذات الشاعرة؛ وهذه المراوغة الشعرية بتحويل الذكري المفرد إلى جمع أنثوي : الطيور ، الجبال, تستمر في المقاطع الآتية : فتسيل الغيوم على مهلها ... فوق ورود الصباح والجبال حيارى الجبال التي شردتني الجبال التي هجرتني وأهجرها ، وأحن إليها ، فتبكي جروحي وانسى الذي كان ما بيننا من ملام ... وهنا تبرز هوية المتكلم الذكر وهو يصف وقع الاتحاد الجسدي بين الذكورة والأنوثة : الوطن والجبال الأنثى ، ليأتي رد الفعل في مجازات تنم عن الحب بكل معانيه الرفيعة الخالدة بصوت الأنثى : والجبال تلوب العراق ، العراق ، العراق متاحف نخل ، مرايا، وعاج وأروقة من لجين ، وأزمنة من دم، وأكف تدق رتاج العصور فتنهض إنسا وجان وتعدو الفيالق وتعدو البيارق تعدو الخيول وهذا الصوت الأنثوي الآن وهو يتغزل بالعراق يقدم بانوراما مجازية لتاريخ العراق وروعته الجمالية وثرائه الذي لا ينضب ، وتستمر الصور بالتراكم الواحدة فوق الأخرى بأنساق تصويرية متسلسلة رائعة ابتدأت في المقطع السابق من واقع حال العراق المادي والطافح بالكنوز الثرية ، إلى تاريخه الحضاري المتألق ، ثم إلى صور تجريدية تضيف المزيد من الثراء الفكري لهذا الوطن العظيم كما تراه الشاعرة وكما يعرفه جمهور القراء ، قائلة : والعراق الرؤى ، والأمان ، العراق الأماني العراق حديقة روحي والعراق هنا عندما يتحول إلى حديقة يتخذ هوية أنثوية ليستمر مسلسل التأنيث في القصيدة ، وهنا تتخذ الحديقة صورة الأم الحانية / الأرض ، ذلك الكيان الجغرافي : العراق حديقة روحي تضم إليها غيوما ، وبرقا ، وأزمنة من لظى وجداول شهدٍ تشق التراب ان هذه الجملة الأسمية "(العراق حديقة روحي)" التي تحمل دلالة الثبوت والاستقرار والوثوقية وكثيرا من الحميمية والحب لا تفصح عن خصب العراق فحسب بل هي تفصح عن خصب أنوثتها كذلك إذ يتحول الوطن في داخلها إلى حديقة والحديقة من الرياض : كل أرض استدارت واحدق بها حاجز ، والحديقة كل أرض ذات شجر مثمر ونخيل وقيل هي البستان وكل بستان كان عليه حائط فهو حديقة (١٥) ، والحائط من الحرز والمنعة ويحقق الأمان والحماية ، وفي الحديقة معنى الاستدارة انها في هذا النص تعني استدارة الحياة وتكاملها وخصبها وتوفر عوامل الايجاب فيها ... انها اعتراف بعيد الفوز بحب يسمو ويتسع ويثرى ويتلون بغنى وشمول ، والحديقة من الحدق والحدق : السواد المستدير وسط العين ظاهرا ، وفي الباطن هي خرزتها وجوهر الابصار فيها ... هكذا يكتسب الاعتراف بالحب ابعاده الجوهرية ليشكل ركائز الحياة الاساسية : الخصب ، الابصار ، الرؤية ، وبمباهج الحيوية وحركية الجذب : شجر ملتف

وثمر وألوان وغيوم حبلى بكل ما هو جميل ومعطاء ، اعتراف لا يصدر الا عن الأنثى .. فقد تعودنا من الشعر الذكوري ان نخاطب الأوطان خطاب القوة والعنف والسلاح ، لكن ما تبوح به المرأة يبدو خطابا وطنيا دلاليا صميميا جديدا ، خطابا يحركه حب جمالي من نوع جديد : والعراق حديقة روحي ، حيث يتوفر لهذا الحب كل عوامل الديمومة والاستمرار والتواصل ماديا ومعنويا : من الثراء إلى المسرة والانشراح حيث يتحقق الانسجام النفسي من خلال حلول الوطن – الحديقة – في روح الشاعرة التي تتسم بالانفتاح والشمولية واللاحدود . ثم يستمر التأكيد على أنوثة العراق من اجل تحطيم ذلك الحد الفاصل بين الذكورة والأنوثة كما يراها التحليل التقويضي / التفكيكي ، وتلجأ الشاعرة إلى اسلوب الاختزال ، إذ تكون أكثر الأشياء حميمية وشفافية ومحدودية في الخبر المكاني (عباءة أمي + ثوب العذارى) وطنا مسكونا بشعرية الأنوثة ، حيث تؤكد الشاعرة بلسان الجبال / الأنثى قائلة : والعراق عباءة أمي ، وثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح ، من ظمأ واغتراب وبهذا المقطع تلخص الشاعرة كل تاريخ الاضطهاد الذي عانته المرأة ومازالت في المجتمع الأبوي ، لتحيل العراق / الملاذ من كل ذلك ، بل انها تُسقِط مشاكل الأنثى على العراق . ثم تأتي مساحة من الورق البيضاء لتدل على المسكوت عنه عند هذه النقطة ، وبذلك تقول الكثير من خلال ذلك الصمت البليغ ، وهي من تقاليد الكتابة الأنثوية ؛ فالمسكوت عنه هنا يبدأ بمفردتين تختصران مكابدات المرأة " ظمأ واغتراب " وأي مرأة " العذارى / اللواتي يمتن على السفح " ؛ والسفح هنا جزء من الكل وهو الجبال ، والسفح منحدر الجبل مما يلي القمة إلى الاسفل واشارته هنا حيزا للصبايا انما يعني التهميش الموقعي ماديا ومعنويا مما يؤدي بهن إلى الظمأ والاغتراب فالموت ، وموت الأنوثة هنا متحقق اذن بعوامل خارجية قمعية هي (الظمأ ...) ينتج عنها عوامل داخلية تتمثل بـ (الاغتراب) وموت الصبايا يتشظى ليشمل كل انواع التغييب والازاحة والاعاقة بما يبعد الانوثة عن القمة موطن الذكور وحدهم ، وفعل الموت بصيغة المضارع المستمر دليل على استمرار عوامل ازاحة الانوثة عن موقع صنع القرار وفاعلية الاختيار وهذا تأكيد على ملاذ المرأة المتمثل بالوطن . والجبال هي عنوان التوازن في الأرض واذ فقدت فاعليتها في هذه المنطقة من العالم قد اشاع ذلك الفقدان الارباك والاضطراب وجلبها عرضة لاقتحام الاخر ، لذلك ففي فاعلية الجبال تماسك وأمان ونعيم وفي غيابها سياط وجحيم ولوعة . يمكن اعتبار ما تقدم مقدمة لكل ما تحتويه مقاطع القصيدة التالية حيث يمكن تقسيم الجزء المتن الذي يبدأ بانتهاء المقطع اعلاه إلى سبعة اقسام قائمة على استخدام " يـا " النداء للعودة كل حين إلى التأكيد على العراق بمجازات تصويرية ممتدة ، فثمة حميّة خاصة بصوت الأنثى تتقمصها وهي تهتف مستصرخة مستنهضة وهي تخلق ذاك التوازي بين هذه المقاطع السبعة التي تبدأ كل منها بياء النداء ، والنداء هنا ليس هتافا انه نزف داخلي يتسم بالهدوء ، انه ذراعة ونجوى وابتهالات والمقاطع هنا تشكل عنصرا هارمونيا في موسيقى القصيدة لانها تعد وقفات وانتقالات في آن واحد ، من تفعيلة لاخرى ومن بحر عروضي لاخر ، وما يتبع ذلك من انعطافات دلالية ، حيث تقول : " يا قمر الجبال " " يا قمر المنفى " " فيا شجرا لا يهادن " " يا قمر البستان " " يا قمر الجبال " " يا قمر المنفى " " يا قمر الصحراء " في المقطع التالي من القصيدة تؤكد الشاعرة ثانية على البلسم الذي يقدمه العراق لجروح الأنثى ، لجروح العذارى ، وهي تقدم له دعوه للحياة ببهاء قائلة : يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الأبهى يطلع في الجروح ان مفردة " القمر " في تاريخ الشعر الانساني هي رمز الإلهام وهو بالنسبة للشاعرة هنا " قمر الجبال " هو الوطن الملهم المداوي للجروح والمساعد على خصوبة العملية الإبداعية التي هي ولادة بدليل ذكر " البذور " و الطّلع ، والقمر في الشعر العربي رمز للرجل الفارس، الرجل الكامل الرجولة نبلا وكرما وشجاعة وفروسية ، وفي اضافة (قمر) إلى (الجبال) بعد حرف النداء تصميم على التحام الأنوثة برمز حبها (الوطن) ويكتمل المشهد الشعري الخصب الذي تغرسه بالتكرار في ذهن المتلقي ، فمعجم الشاعرة حافل بما يشير إلى الولادة والتبشير بالآتي المحمل بالعلامات الايجابية ، كما في المقطع اللاحق : يا قمر المنفى عرّج على الحقول فوجهك الأبهى يولد في البذور .. ان التحولات التي تجري على القمر هي تحولات تتم من خلال تحولات المضاف اليه من جبل إلى منفى إلى بستان إلى صحراء وكلها استبدالات تحفظ للقمر بهاءه وضرورة حضوره .. تقول بشرى البستاني : ان المرأة الواعية لا تقارع الرجل في حركة الحياة ، فالرجل ليس عدوها وانما عدوها الأول والأخير هو التخلف ، والرجل الواعي يؤازرها ويعاضدها في هذه المعركة الشرسة (١٦) . وتنهي هذا المقطع بنقطتين وهي تحيل المسكوت عنه إلى ولادة تجري في الحقول ؛ وتؤكد ان العراق – حتى لو كان بعيدا جغرافيا – فهو يبقى قمرا للمغتربين للمنفيين بعيدا عنه، يبقى الملهم الخصب ، وتصبح مخاطبته أكثر قربا عندما تستخدم الجزء للدلالة على الكل وهو " شجر " العراق مؤكدة على تميّزه الطبيعي بانه هو من يستفز الرياح كما أراد بفعاليته وليس العكس ، فتحقق بذلك بلاغة المفارقة مستوىً آخر من بلاغة الخطاب الشعري بمؤازرة بنيتين أسلوبيتين : النداء والاستفهام فضلا عن تداخل السردي في الشعري ، فتقول معاتبة : فيا شجراً لا يهادن، يا شجراً يستفز الرياح لماذا فتحت النوافذ ، والشمس داكنة والعيون قميئة لماذا توضأت بالدم . بالأمنيات ، ودهرك أعجز من باقل والعدو




يهدهد صبيانه والرياح تسير بما يشتهي القتلة .. أنت علمتني أن أموت كما ينبغي وألبي الحياة إذا انبلجت قنبلة فلماذا ذهبت وخليتني ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها وفي هذا المقطع تورد الشاعرة الكثير من الاحداث الوطنية التي مرت بالعراق الثائر برغم اللوم الذي توجهه إلى ملوم مسكوت عنه وهم الحكام عندما انحرفوا إلى جهة غير الجهة المتوقعة منهم عندما اختاروا مكانا للحرب غير المكان الذي يجب والوقت غير المناسب حيث صمت صغار الحكام " الصبيان " والتحذير واللوم الذي انهال عليهم من العدو ومن وقوف الدهر ضدهم بالسكوت ، وهنا تذكرهم بما مضى من المفاهيم الوطنية التي تربت عليها ومنها الوحدة العربية التي تحولت إلى تشرذم وتشتت لم يسبق لهما مثيل : في الطريق إلى مكة عيرتني القوافل أن سأموت بلا كفن أو سدور .. وفي المغرب العربي وجدت ثيابي معلقة فوق صارية، وثيابي على جبل الشيخ في الشام منشورة فوق جبل يخط حدود هوية أهلي وبتقديم هذه الصور الشعرية المتوالية والتي تشي بثقافة قومية مختمرة في وجدان الشاعرة كونها مستمدة من الإرث العربي ومن وعي وطني وحس تاريخي عميقين ، فهي تعبر عن العار الذي جلبه ، فالثياب هنا تعطي دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف العربي المنتهك وهذا العار منشور من أقصى الوطن إلى أقصاه من " المغرب العربي " حتى " الشام " وتسترسل الشاعرة في استعراض آلام الوطن وآلامها وهنا تقول وهي تحس ان صوت المتكلم هو له بعد هذه الاطالة في الكلام حيث تتماهى في أذهاننا أصوات : الجبال / الشاعرة ، الجبال / الذات الشاعرة ، الجبال / الوطن ، وهذه الاطالة انما هي تعبير عن التوتر الذي يشوب الجملة الشعرية والمتكلمة على حد سواء ، قائلة : بين البنفسج والنار ، بين المدى والقتيل .. هناك وجدتك تبتاع خبزا لورد العراق وتنحت صخرا لأحلامه ان البنفسج تقليديا ونفسيا رمز للهدوء والتفكير ، فبين هذه الحالة وحالة الانفعال المتمثلة بالنار ، وبين عقد النيّة المتمثلة بـ " المدى " و " القتيل " وهي أكثر انفعالا وتوترا فإن الذات المتكلمة تؤكد مراقبتها للمشهد ووعيها التام وقدرتها على تحليل الموقف إذ تعبر عن استغرابها من تصرف من بيدهم القرار حيث ان ورود كلمة " العراق " حين دخل حالة الحصار التام والشامل وتحول من موقع القائد الثائر إلى باحث عن لقمة العيش كما ارادت له قوى الشر العالمي والمتعاونون معها من العرب ، وهنا تؤشر انعطافة في السرد للفعل الذي قام به أولئك عندما رسموا عظمة الحلم العربي ، لكنها لا تنسى وضع اللوم على الآخرين فالوسطية التي يتخذها الوطن الكبير بين السلم " البنفسج " و الحرب " النار " ، بين " المدى والقتيل " تفضي إلى انكسارات ومكابدات وصمت وألم مسكوت عنه : نسي النيل ما كان ، آفة هذا الزمان التذكر آفته الموت فوق حجارة أمس تبلّد ؛ وتعود الشاعرة وهنا يظهر تماهي صوتها بصوت الوطن الذي ما انفك يعبر عن حيويته عندما تبث الشاعرة الحياة فيه لتعطيه صوتها تتكلم من خلاله : تلك الجبال الجبال ، الجبال طيورٌ تكابد .. ان الجبال هي عنوان التوازن في الأرض ، وبهذه العودة إلى بداية القصيدة : " تلوب الطيورا ! / الجبال ، الجبال " حيث التأكيد على نوع آخر من التماهي الان بين الوطن المتكلم بصوت الشاعرة وبالجبال والجبال بالطيور لينهض المسكوت عنه من خلال الحذف المقصود لتترك القارئ ملء فراغ هذه المكابدة : انها مكابدة الشاعرة / الوطن / الجبال / الطيور .... ويستمر تراكم الصور المنتزعة من الطبيعة في تشكيل فني لهوية النص وانفتاحه على مستويين : الأرضي كـ (حقول) والسماوي (قمر) : مناف حصونٌ ، حقولٌ من الزعتر المر نعناعها كرم الأرض شحّتها، قمر الأرض ، لوعتها والجبال الجحيمُ ، الجبال النعيمُ ، الجبال سياطٌ تغالبْ .. تهادنني، لا أهادن والجبال المنارات : خضراء ، حمراء ، سود .. وهذه تبتعث ألوان العلم العراقي في مخيلتنا : خضراء الروابي ، حمراء المواضي، وسود المواقع وذلك ما يملأه الفراغ المكسوت عنه هنا ؛ وتستمر الشاعرة في رسم اللوحة التشكيلية : والجبال : القبابُ ، الوعول ، المرايا .. مراكب تسرحُ في الغيم ، تبحث عن لوعةٍ ، ولظىً يسعان هواها .. ان القرآن الكريم يشبه المراكب بالجبال والتناص هنا يقلب التشبيه بما يلائم السياق (وله الجواري المنشأت في البحر كالأعلام) (سورة الرحمن ، الآية٢٤) . ان هذا الامتداد يذكرنا بامتداد نفس الشاعر الامريكي وولت ويتمان في قصيدته " أغنية ذاتي " أو "Song of Myself" عندما تتوسع لتشمل الأرض والزرع والفصول والولايات والشعوب والحاضر والمستقبل وكل شيء أمريكي يتحول إلى عالمي – كوني (Universal) وهو جزء من الحلم الامريكي الذي ما يلبث ان يتهاوى امام فساد المفسدين ؛ هكذا رأت الشاعرة وطنها المعتدى عليه ، رأته يتسع ويمتد ويثرى ويتلون حتى ان كل جزء في العراق وكل حبة رمل وعشب وشجيرة يتحول إلى عالمي – كوني في الخارج ، ويتحول إلى أثيري – روحي – وجدي – عبيري في الداخل ، واذا كانوا قد اقتطفوا جباله عن بقية اجزائه فإن شعرها قادر على توحيده مرة اخرى ، إذ يبدو العراق في نص القصيدة موحدا بجراحه ، وبالرغم من دمه النازف فانه يعدو نحو الغد ؛ وبالرغم من عدم وجود أي دليل على إلمام شاعرتنا بهذه الثيما الا ان امتداد نفس المتكلمة تقع ضمن الدائرة نفسها ، ولكن مع اختلاف الجنوسة ، فهنا يكون بتوسع الذات الأنثوية وامتلائها بكل ما يرمز اليه الوطن / الأنوثة ؛ انها حالة صوفية راقية من التوحد بذات الوطن / الرجل . ولكن ما تلبث ان تعود إلى أرض الواقع المرير : تؤرجحني .. أتهاوى إلى القاع ، أصعد عبر الجذوع أرى ذمما تشتري وشعوبا تبتاع وأبصر





تاريخ حبي على السنديان ممالك أهلي وتيجانهم ونضار خطاهم وأزمانهم وتتخذ موقعا راصدا ومغذيا ورافدا " عبر الجذوع " حيث ترقب الخونة وترسم ما ترى من احباطات مُذكّرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة ؛ وتأتي إشارة تاريخية في رؤى الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالأمة / الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال والتي عرّفتها منذ بداية القصيدة على انها مكان " العذارى " حيث " يمتن " ، وحيث تصير العذراء – مكة واحدة من قتيلات الاستلاب وضحايا العصر : فتلوب الكهوف وتشعل أنيابَ فيلٍ تمرد .. أبرهة لا ينام ، يفتش عن باب مكة بين السفوح والجبال ملاعب أهلي .. أحس دبيب سواهم على قمةٍ ، هي وردة روحي على ربوة هي جرح الضفاف التي طهرتني ان (الياء) وهي ضمير المتكلم الأنثى – الأمة تعاود فعاليتها في الحضور والتأثير معلنة هيمنتها برغم ضراوة حالة السلب . ثم تسترسل الذات الشاعرة / الجبال في استعراض بانوراما تاريخ العرب والعراق بتحول تناصي سلبي يطغى على حاضر الوطن الكبير من " تاريخ آشور " و " كلكامش " و " الحدأة " ؛ والحداة والمفردة الحادي وهو الذي يقود القوافل ويقرا لهم شعراً؛ وفي حاضر الأمة : الحداة يصيحون بالمدلجين الذين يجزّون شعر الغزال الغزال مسجى على قاع رمل الخليج ولا يجدي تحذير الحداة للمجرمين الذين يقودون الشعوب إلى التهلكة والدمار ، انهم يتآمرون على " الغزال " وهو هنا " العراق " بدلالة موقعه الجغرافي " الخليج " ؛ الا ان الوطن يأبى الا ان ينهض من موته الذي يصبح ولادة بتشجيع من المرأة : يا قمر البستان عرج على الشرفة فوجهك الفتّان يموت في سعفة يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الفتّان يولد في الجروح .. .. ان الإشارة البارزة المتكررة مرتين في المقطع نفسه هي " القمر " مصدر الإلهام ، ورمز الرجولة النبيلة وليس ذكورة القمع وبربط ذلك بـ " حديقة روحي " المتكررة سابقا تحيل هذا المقطع إلى تجربة صوفية جديدة ؛ وهنا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن فالظاهرة الشعرية هي التوازي الواضح بين " الشرفة " و " السعفة " و " السفوح " و " الجروح " مع تكرار " فوجهك الفتّان " مرتين بالتوازي مع " يا قمر " تتيح للوطن الولوج من الشرفة ، من السعفة نحو " السفوح " لاشفاء الجروح ، " جروح العذارى " " اللواتي يمتن " هناك من " ظمأ وجوع " ؛ اما الوجه الذي تتصوره الشاعرة هو صورة " تجسيمية " نابعة من " تصور وبلاغة وحشو " حيث " تجسّد قداستها في التصوير " (١٧) ؛ إذن فقضية الوطن هي قضية الأنثى / العذارى . وهكذا عندما تصل القصيدة إلى قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة والحب والتواصل والخصوبة وتقوم ياء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى الاندماج ، فالموت في سعفة نخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هو رمز للأمومة فهي تشبه الأم بتكاثرها البايولوجي بالفسائل ، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا عن كونها ملجأ أمينا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس وهي شجرة الصمود ورمز الخلود ، لذلك فالموت في سعفها انما هو ولادة ، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة وجه العراق في الجروح . في المقطع التالي تخلق الشاعرة تناصا بنيويا بالإشارة إلى التلميح التاريخي (Historical Allusion) إلى هجوم التتر – هولاكو وتواطؤ العلقمي معهم ذلك الذي سلمهم مفاتيح بغداد لتتبعه بمقطع آخر من الحاضر العربي المليء بالخيانة والخونة في تركيب تصويري(Imagist)بمونتاج سينمائي – أو تشكيلي كولاج ، صورة فوق صورة ((Superpositionبتداخل نصي وتعالق حواري على رأي باختين (Dialoguic) ويسري المقطعان كالآتي : وشريفهم في الليل ، يضرب كفه ماذا سنفعل دوننا تتر همو وعدوا سيأتون العشية والعلقمي إذا تآخر ، من سنعطيهً مفاتيح القضية يختصّ تاريخ الرماح على ظهور علوجهم ترتج أحذية التتار ، على سفوح جباههم يا ويل ماضيهم من الآتي .. وآتيهم من الأصنام والأزلام ، والزمن المضرج بالأسى ، ومجازر التفاح هذا البحر غربانٌ ، وأوحالٌ ، ودمْ . في هذه الصور الممنتجة المركبة الواحدة فوق الأخرى لغرض المقارنة حيث تبتكر الشاعرة تناصا سلبيا لاضافة الرهبة المشحونة بالاشمئزاز من (شرفاء القادة) الحاليين لتبرّز المسكوت عنه بشعرية مفعمة بهواجس الأنثى من الخونة الذين هم كثر من بين من يمتلكون مفاتيح قضايا الأمة ليعطوها كما فعل العلقمي لأعداء الأمة عن سابق اصرار وترصد، انها العمالة المسكوت عنها المتواطئة مع الأعداء لاغتيال الأمة بالمجازر المعلنة وغير المعلنة حتى صار كل بحر تضمه خارطة العرب مملوءاً بالغربان وهم عدة وعتاد وطائرات وقادة العدو ممرغون بالخزي والاوحال ودماء الشعب العربي . وتسترسل الشاعرة في استعراض صور لخيانة الحكام باستضافة العدو في مياهنا وخلجاننا وفوق أراضينا ، لكن فجر العرب يأبى الا ان يبحث عن متنفس موحيا بانه لم يختنق بها : ومراكبٌ تهوي ، وأخرى تحتدمْ .. والبحر أهدى الفجر قبعةً ، وراح .. لم يستبح ورد الطفولة ، بانبلاج الأفق كان البحر يؤمنٌ بالخطيئة ، بالرياح باللعنة الكبرى ، وبالوطن المباح ان الزمن اذن بحاجة إلى الانحراف عن السكونية والخنوع وما عليه الا ان يؤمن بالخطيئة ان كانت الصورة خطيئة كما صورها الاخرون . ان دعوة البحر هنا هي دعوة إلى المستقبل المنفتح عن الحياة ، دعوة إلى الايمان بكل ما يقلق المستبد : ان تستبيح الثورة – الخطيئة الرياح ، اللعنة الكبرى – الوطن لتنهض به نحو طرق الخلاص . وتقف القصيدة طويلا مع البحر : البحر العربي ، الاحمر ، المتوسط وهي ما تحيط خارطة العرب وكلها تلوذ بالأمل المتمثل بـ " ورد الطفولة " وبالتغيير الذي ترمز له الرياح ، وتستعرض الشاعرة جوانب من الخطايا , الحقيقة

المسكوت عنها بسيميائيات وتناصات متوالية ، قائلة : أبواب حيفا مذ خرجنا .. ظلت مفتحة لأسراب النميمة .. سفر الجريمة أينعت أغصانه، وعناكب الديجور ، تحجب في الربى ورد الصباح .. ماذا ستعطيك الحياة.. النار أشعلت السنابل في الحقول ونارهم غِرّاء ، لا تؤذي القتيل ، حضارةٌ زهراءُ من دمنا أكفهمو تسيلُ ، فلا تمت في القيظ لا ماء ولا خبزٌ ولا قمرٌ ظليل ثم تعود لتذكر الوطن بكل عوامل الحياة المتوفرة فيه ، وعوامل الولادة الكثيرة : السنديانة ، العرش ، الطفولة ، الرمان وزهرهُ ، ماءٌ ويمامٌ وأجنحة إذ تطرح القصيدة تواصلا ناتجا عن الدعوة إلى تلاحم السنديانة (الانوثة) بالمخاطب والتحذير من اللعب على المبادئ والتواصل الانساني (تاج الطفولة) : أعطتك هذي السنديانةُ ذاتَها ، وهبتك عرشاً يستريحُ ، ولا يرُيحُ ، فلا تبع تاج الطفولة ، فالجبال هي الجبال ، هي الجبال .. وشجيرة الرمان ألقت زهرها فوق الرمال .. ماء يسيل من الغصون ، إلى يمام الروح ، أجنحةٌ تحطُ على ذري القلبِ ، الجبالُ منافذٌ للبحر ، ذاك البحر كان أذايَ، كان مظلةً سوداءَ ، كان البحر مرسالي إلى قيظ الجزيرة، وهنا تبرز شعرية استخدام الفعل الماضي والمضارع . وفي المقطع الاخير حيث يختفي الفعل الماضي لتطغى صيغة الفعل المضارع ؛ تعود إلى التوازي والتكرار لاضفاء الغنائية العالية عندما تخاطب الوطن بياء النداء مستنهضة: – يا قمر المنفى ، عرّج على البيوت .. فوجهك الأبهى ياقوتة تموت – يا قمر الصحراء عرج على الواحات .. فوجهك الوضاء يذبل في الفلاة .. أهذا زمان الرجوع ..؟ إذن .. أنت تكتبه ، ونهادن سرا يمزقنا، لا نبوح به .. نكتوي ، لا نبوح به ، ونسير إلى حيث نهوى المسير ، إلى حيث ريح الصبا غضة والمناديل آمنة ، والمنايا نذور ... وهنا تنادي الشاعرة بالحاح الوطن الذي يتماهى مع الحبيب المغترب للعودة من المنفى ؛ فهي ترى فيه لون الحياة الياقوتي وتحذره ان يجبر على الموت رغم ذلك ، تدعوه للعودة من صحراء الحياة إلى الواحات وتحذره من البقاء في يد القتلة في الفلاة ، ثم تتساءل ان كان هذا هو زمان الرجوع ، ذلك الرجوع إلى الأمجاد إلى حيث عوامل الحياة ، فهي تتسائل تساؤلا بلاغيا حيث قناعتها بان كل عوامل الرجوع متوفرة في وجود زمام المبادرة بين يديه " أنت تكتبه " إذن فهو اعادة كتابة ، والكتابة يقين ووثوق وتاريخ وعبور نحو المستقبل ، وهنا تذكر من جديد السر الذي " يمزقنا " ، كل ما هو مسكوت عنه من خيانة عرب اللسان والجنسية ، ثم تؤكد المسير إلى حيث تهوى هي والحبيب / الوطن ، إلى حيث الريح التي ينتظرها العربي كي تنقذه من سكونية الواقع ، تلك الأمجاد تستعيد نضارتها غضة بلا انقطاع عن الجذور ، حيث المناديل الملوحة للوداع تصبح آمنة ، اما المنايا التي كانت مجانية فتتحول إلى نذور . ان المرأة في القصيدة تتحرك وتعبر وتفصح وتبوح بحرية ووعي بعيدا عن استلاب النظريات وعقد المنظرين ، انها صاحبة قرار لا تقف في الظل ولا تتبع الآخر ، بل تصنع رأيا وتؤشر سلبيات ، وتدرك معنى ان تكون ، وكينونتها تفصح عن نفسها بالقدرة على الانجاز والاختيار حتى في ميدان التضحية ، فجملة " لا أهادن " قد تعني في النهاية طريق المواجهة والتعبير عن الذات المستقلة المتحررة الناهضة لتصفية جسدية وموتا بالمعنى الذي يريدون ... ان أي خطاب لا يخلو من عقد الاضطهاد الا إذا اتسعت الرؤيا ، ولا تتسع الرؤيا الا إذا تجاوزت الهموم حيزها الذاتي إلى الهم الانساني الجماعي وحينها يكبر الجرح الانثوي ليصير جرح أمة ووطن ، ان التنبؤات التي طرحتها بشرى البستاني في هذه القصيدة التي كتبت عام ١٩٩١ وفي غيرها من قصائد ديوان مكابدات الشجر والتي تحققت فعلا عام ٢٠٠٣ تستحق دراسة خاصة في محاولة للكشف عن الوشائج الكامنة بين النبوءة والشعر .. مرة اخرى . IV التشكيل الفني لـ " قصيدة العراق " : ان " قصيدة العراق " لوحة فنية اقرب إلى الكولاج منها إلى التصوير الوصفي ، حيث تكون الاشارات الفضائية إلى عوالم نفسية موغلة في الغموض أكثر من كونها وثيقة جغرافية للوطن العنوان الذي تحمله القصيدة ؛ أضف إلى ذلك غياب أي إشارة واضحة إلى موقع الذات الشاعرة في الفضاء الجغرافي للقصيدة ، بالفعل فإن الرؤية غير الموجهة في القصيدة تحيل إلى الكثير من التأويلات مما يؤدي إلى تمثيل عراء يستحيل تصوره واقعيا، يربط الحي بالجامد ، المرن بالساكن ، البرود بالانفعال ، اليابسة بالمياه وبالتالي انصهار هذه الثنائيات . وبتوالي القصيدة سطرا بعد سطر لا تصبح الرؤيا الجغرافية لجبال الوطن أكثر وضوحا بل انها توغل في الغور في سبر المشاهد والأصوات التي تنقلها لنا الذات الشاعرة ؛ لذلك ففي مثل هذه القصائد الكولاجية / الممنتجة تصبح الرؤيا البانورامية اشكالية وخاصة في غياب وجهة النظر والحسمية في المعنى أو الثيما . ان التأمل في مثل هذا الفن يشبه المكوث في مكان واحد والتجوال إلى عوالم أخرى في الوقت نفسه . ذلك ان الاشكال والصور والأشياء مألوفة بحد ذاتها الا ان انضمامها إلى بعضها هو الغريب حيث يسيل بعضها فوق بعض كأمواج النهر ، بذلك تكون عملية اكتمال دائرة الرؤية عملا مزعوما تعتقد خطأً انك توصلت اليه . فبشكل مراوغ تكثّف الشاعرة الصور في تركيبات نحوية كثيفة ومضنية كي تشبك الرؤية بين الشكل والأرض ، الخط والانسياب ، ففي المقطع الأول من القصيدة ، مثلا، يبدو كل عنصر يقف بذاته حيث ينساب في الجملة اللاحقة أو شبه الجملة التي تليه . ان كل شيء في القصيدة يكتسب حركية بالسحر الجمالي الذي يضفيه تكرار الفعل المضارع السردي ابتداءاً من " تلوب الطيور / الجبال ، الجبال / الجبال تؤرّقني / وتلف بأغصانها جروح روحي /




الجبال صبايا / تجز ضفائرها الطائرات / فأجمع عنها شظايا القنابل / أمسح وجنتها " . وحتى المقطع الاخير : " ونسير إلى حيث نهوى المسير ، / إلى حيث ريح الصبا غضة / والمناديل أمنة ، / والمنايا نذور ... " . ان الجبال نفسها تكتسب حركية خاصة بتحريكها كل الأشياء من حولها فهي " تؤرّق " ، " تلف بأغصانها " و " تجز ضفائرها الطائرات " ، وهي " تسيل كالغيوم "... الخ، إذن فهي تسيل خلسة " تعدو " وما زالت الجبال تتحرك تنفعل تنتقل وتجسد حركية المسكون في مكان واحد والتجوال إلى اماكن آخرى في الوقت نفسه . ان " قصيدة العراق " تتوجه نحو الحركية والانفعال أكثر من الوصف الجميل الثابت . ان " العراق " وهو عنوان القصيدة يشبه الجبال بكل الأفعال والصفات التي اعطيت للجبال ، وهكذا تتفادى القصيدة الاستجابات العاطفية من خلال فضاء الجبال غير المستقر ومن خلال الصور الممنتجة التي تتيح الانفصال عن العاطفة الكامنة في ما وراء السطور ، فلغة القصيدة هي لغة اقرب إلى لغة العلم حيث تكون التجربة والسياق الجغرافي منفصلين ويصبح الفضاء مجرد مكان للأشياء والاحداث . ان أول ما تبدأ به القصيدة " تلوب الطيور ! / الجبال ، الجبال " انما هي محاولة للذات الشاعرة للانفصال عن عاطفتها باسقاط فعل " تلوب " على الطيور وليس على الشاعرة وهكذا يتم اخفاء جنس المتكلمة " المرأة " وبالتالي الاختباء وراء علاقات مع عالم الأشياء ، ثم اعطاء صبغة الكونية على النص . ان فعل التسمية ، تسمية الأشياء واحالة الأفعال غير المألوفة إليها انما هي محاولة من الشاعرة الأنثى لخلق تسمية جديدة لهوية الأشياء ؛ وبخلاف ما عهدنا عليه في الرؤيا الذكورية للمرأة على انه الآخر أو الملهم ، تقوم الشاعرة بشرى البستاني بالتخلص من الصفات المعلقة تقليديا بالأنثى من اجل السيطرة عليها مثل العاطفة ، الشخصنة ، المحلي أو البيتي والخاص ، اضافة إلى محو الجسد صوفيا وبالتالي تفاعله مع بقية العالم ؛ انها تحول التمركز حول الأنثى – وهو الدارج في تقاليد الكتابة الذكورية – إلى ما هو بعيد تماما عن البشر ، وهو الجبال أو العراق ككيان معنوي ، كتجريد ترتسمه بدلالات تشكيلية حسية تخلقها في مخيلة المتلقي من خلال التوتر الذي يثيره تصويرها ؛ انها تمنح ذلك الآخر الحرية في التعبير عن نفسه في لغة الجسد ككيان ؛ فالعراق يمتد جسديا في الجبال والطيور والأوراق وصبايا العراق وغيومه وورود صباه ومتاحفه ونخله وعاجه وأروقته ، وتاريخه وازمنته وفيالقه وخيوله ورؤاه وأمانه وجداوله وأقماره ووجهه وشجره وخارطته : من مكة والمغرب العربي والشام وحتى جبل الشيخ ، والألوان : البنفسج والاحمر والاخضر والاسود ... الخ . ان مسالة التحرر قضية ليست شخصية وحسب وانما هي قضية الآخر غير البشري في قصيدتها . ان من المهم ان نعرف ان ما تقصده الشاعرة ليست المقابلة أو الثنائية بين الفن والحياة ، الثقافة والطبيعة ، وانما بين طرق الوجود في هذا العالم ضمن فضاء المسكوت عنه. ان مجموعة الثيمات الوطنية والسياسية والنسوية والانسانية وغيرها مما تقدمه لنا قصائد بشرى البستاني تؤكد ان القصيدة بالنسبة لها لم تكن لغرض جمالي أو فني بحت ، لذلك فإن لقصائدها رنين يفوق رنينها الجمالي بالانغماس في القضايا العامة والتأكيد على العلاقة الوشيجة بين النص والسياق الثقافي نابع ربما ليس فقط من اهتمامها بها وانما لكونه وسيلة لكبح الخاص ؛ وعلى الرغم من ان الشعر الوجداني (Lyric) نوع أدبي يقدم متكلما واحدا أو شخصية واحدة تكون مصدرا اوحد للرسالة التي تود القصيدة بثها ، الا ان " قصيدة العراق " تمزج السرد بالوجداني لتقدم روعة إبداعية لبانوراما كيانات متواشجة : المرأة / الشعر ، المرأة / الوطن ، الشعر / العراق ، الجسد الأنثوي / القصيدة . والشاعرة بشرى البستاني تمد جسرا واثقا للقارئ تساجله وتناوشه ، تحجب المسكوت عنه مرة وتظهره آخرى في كلمات حبلى وأوصاف بعيدة عن التمويه والتغييب لتجسيد الحالة التصويرية التي تمنتج الماضي المجيد والحاضر القاتم والمستقبل الواعد الاكيد . وهي إذ تمعن في استثارة القارئ واستفزازه فانها تجهد في خلق ذلك النسق التعبيري الكامن خلف الثقافة العريضة المنخرطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية . انها شعرية الجنوسة ، شعرية جغرافية العراق ، شعرية تاريخ العراق وشعرية الثقة بالنفس الأنثوية .

الهوامش :

1. Quoted in Patricia Meyer Spacks, The Female
imagination (NY: Aron Books, 1975), P. 355.
2. Quoted in Verena Andermatt, "Helen Cixous and the Uncovery of feminine language", Women and literature 7 (Winter), 42.
3. Christine Battersby, Gender and Genius : Towards A Feminist Aesthetics (Indiana : Up, 1991), P. 57.
4. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in Wilderness, in Writing and Sexual Difference, ed. Elizabeth Abel (Chicago : Up, 1985), P. 17.
5. Showalter, P. 24.
6. Sandra Gilbert and Susanne Gubar, The Madwoman in the Attic : The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Connecticut: New Haven, 1979), PP. 6-18.

٧.وتناقش كلبرت وكوبار المجاز الأبوي في تفسير العملية الإبداعية عند الكاتبات حيث ان " كاتب النص هو أب وهو الجد والمنجب الجمالي له قلم بقوة توليدية قاذفة " 7. Gilbert and





.Gubar, P. 50

8. Nancy Chodorrow, “Gender Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective”, in Future of Difference.

9. Helen Cixous, “Sorties” in Modern Criticism and Theory, ed. David Lodge (NY: Longman, 1988), PP. 287-293.

10. Showalter, P. 27.

11.انظر قصيدة " الجرح " لمي سوينسون " ومازلت أشعر بك " لمارج بيرسي و "هيلينا تروي " لدوولتل See Susan Gubar, “The Blank Page’ and the Issues of female Creativity”, in Writing and Sexual Difference, P. 87.

12. Quated in Gubar, “The Blank Page…”, P. 88.

13. See Showalter, “Towards feminist poetics”, The New Feminist Criticism : Essays on Women’s Literature and Theory, ed. Showalter (NY: Pantheon Books, 1985), PP. 125-143.

١٤.نقلا عن محمد الهادي المطوي," شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق " مجلة عالم الفكر,ص ٤٥٨ .

١٥. لسان العرب مادة حدَّق .

١٦. في مقابلة مع الشاعرة في كلية الآداب – جامعة الموصل ١٢ تشرين الأول ٢٠٠٤. ١٧. فريد الزاهي ، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام (المغرب : أفريقيا الشرق ، ١٩٩٩) ، ص ١٣٨ .

قصيدة العراق تلوب الطيور ! الجبال ، الجبال الجبال تورّقني وتلف باغصانها جرح روحي ، الجبال صبايا ، تجزّ ضفائرها الطائرات فاجمع عنها شظايا قنابل امسح وجنتها ، * فتسيل الغيوم على مهلها … فوق ورود الصباح والجبال حيارى الجبال التي شردتني الجبال التي هجرتني وأهجرها ، وأحن اليها ، فتبكي جروحي وانسى الذي كان ما بيننا من ملام … والجبال تلوب العراق ، العراق ، العراق متاحف نخل ، مرايا، وعاج وأروقة من لجين ، وأزمنة من دم، وأكف تدق رتاج العصور فتنهض إنسا وجان وتعدو الفيالق وتعدو البيارق تعدو الخيول والعراق الرؤى ، والأمان ، العراق الأماني العراق حديقة روحي تضم اليها غيوما ، وبرقا ، وأزمنة من لظى وجداول شهد تشق التراب والعراق عباءة أمي ، وثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح ، من ظمأ واغتراب . .

– يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الأبهى يطلع في الجروح يا قمر المنفى عرّج على الحقول فوجهك الأبهى يولد في البذور .. فيا شجرا لا يهادن، يا شجر يستفز الرياح لماذا فتحت النوافذ ، والشمس داكنة والعيون قميئة لماذا توضأت بالدم . بالامنيات ، ودهرك أعجز من باقل والعدو يهدهد صبيانه والرياح تسير بما يشتهي القتلة .. أنت علمتني أن أموت كما ينبغي وألبي الحياة إذا انبلجت قنبلة فلماذا ذهبت وخليتني ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها في الطريق إلى مكة عيرتني القوافل أنا سأموت بلا كفن او سدور .. وفي المغرب العربي وجدت ثيابي معلقة فوق صارية، وثيابي على جبل الشيخ في الشام منشورة فوق جبل يخط حدود هوية أهلي بين البنفسج والنار بين المدى والقتيل هناك وجدتك تبتاع خبزا لورد العراق وتنحت صخرا لأحلامه نسي النيل ما كان ، آفة هذا الزمان التذكر آفة الموت فوق حجارة أمس تبلد ؛ تلك الجبال الجبال ، الجبال طيور تكابد .. مناف حصون ، حقول من الزعتر المر نعناعها كرم الأرض شحّتها، قمر الأرض ، لوعتها والجبال الجحيم ، الجبال النعيم ، الجبال سياط تغالب .. تهادنني، لا أهادن والجبال المنارات : خضراء ، حمراء ، سود .. والجبال : القباب ، الوعول ، المرايا .. مراكب تسرح في الغيم ، تبحث عن لوعة ، ولظى يسعان هواها .. تؤرجحني .. أتهاوى إلى القاع ، أصعد عبر الجذوع أرى ذمما تشتري وشعوبا تبتاع .. وأبصر تاريخ حبي على السنديان ممالك أهلي وتيجانهم ونضار خطاهم وأزمانهم فتلوب الكهوف وتشعل أنياب فيل تمرد .. أبرهة لا ينام ، يفتش عن باب مكة بين السفوح والجبال ملاعب أهلي .. أحس دبيب سواهم على قمة ، هي وردة روحي على ربوة هي جرح الضفاف التي طهرتني على نبع ماء .. تغوص حمامة قلبي بأغواره فأفوح شذى .. أتأرجح ما بين ليل وفجر ، وعطر ووجد ، وما بين نار ، ونار .. وفي لحظة الشوق ، ما بين شعبين ، في شجر الجوز ، في جذع لوز يخبئ تاريخ آشور ، في جنبات الصنوبر او عنفوان الشقائق ، يلتاع جلجامش ، الشر يفقأ عين الخطيئة ، تحتدم الأرض في قاع وادي العقيق ، الحداة الحداة الحداة يصيحون بالمدلجين الذين يجزّون شعر الغزال الغزال مسجى على قاع رمل الخليج

– يا قمر البستان عرج على الشرفة فوجهك الفتّان يموت في سعفة يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الفتّان يولد في الجروح .. .. وشريفهم في الليل يضرب كفه ماذا سنفعل دوننا تتر همو وعدوا سيأتون العشية والعلقمي إذا تأخر ، من سنعطيه مفاتيح القضية يختض تاريخ الرماح على ظهور علوجهم ترتج احذية التتار ، على سفوح جباههم يا ويل ماضيهم من الآتي .. وآتيهم من الأصنام والأزلام ، والزمن المضرج بالأسى ، ومجازر التفاح هذا البحر غربان ، وأوحال ، ودم ، ومراكب تهوي ، واخرى تحتدم .. والبحر أهدى الفجر قبعة ، وراح .. لم يستبح ورد الطفولة ، بانبلاج الأفق كلن البحر يؤمن بالخطيئة ، بالرياح باللعنة الكبرى ، وبالوطن المباح أبواب حيفا قد خرجنا .. ظلت مفتحة لأسراب النميمة .. سفر الجريمة أينعت أغصانه، وعناكب الديجور ، تحجب في الربى ورد الصباح .. ماذا ستعطيك الحياة.. النار أشعلت السنابل في الحقول ونارهم غرّاء لا تؤذي القتيل حضارة زهراء من دمنا أكفهمو تسيل ، فلا تمت في القيظ لا ماء ولا خبز ولا قمر ظليل أعطتك هذي السنديانة ذاتها ، وهبتك عرشا يستريح ، ولا يريح ، فلا تبع تاج الطفولة ، فالجبال هي الجبال ، هي الجبال .. وشجيرة الرمان ألقت زهرها فوق الرمال .. ماء يسيل من الغصون إلى يمام الروح أجنحة تحط على ذرى القلب ، الجبال منافذ للبحر ، ذاك البحر كان أذاي، كان مظلة سوداء ، كان البحر مرسالي إلى قيظ الجزيرة، – يا قمر المنفى ، عرج على البيوت .. فوجهك الأبهى ياقوتة تموت – يا قمر الصحراء عرج على الواحات .. فوجهك الوضاء يذبل في الفلاة .. أهذا زمان الرجوع ..؟ إذن .. أنت تكتبه ، ونهادن سرا يمزقنا، لا نبوح به .. نكتوي ، لا نبوح به ، ونسير إلى حيث نهوى المسير ، إلى حيث ريح الصبا غضةٌ والمناديل آمنةٌ ، والمنايا نذورْ .






الجنوسة في الخليج

نورة ال سعد
قطر

لعلنا نتقصد عمدا (خلجنة) بعض القضايا المعاصرة من باب التحديث الثقافي وربما كنا مدفوعين الى ذلك دفعا لمواجهة مشكلات متفاقمة ومستعصية في حراكنا الاجتماعي (المتقهقر) ، وفي داخل عملية الخلق والنقض الادبي بوجه خاص ، تقول الكاتبة البحرينية منيرة الفاضل (لقد أصبح واضحا أن المرأة الكاتبة في الخليج أصبحت معنية بتغيير أو على الأقل بالتأثير في الخطاب الثقافي في المنطقة مثلها مثل الكاتبات العربيات في المشرق والمغرب العربي) (١) .

أما الجنوسة Gender فهي مفهوم دارت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية والقانونية والدينية والتعليمية والأدبية والفنية وفضاءات العمل والتوظيف والاتصال والإعلام والتراجم والسير الذاتية) وكان المحرك الرئيس وراء مثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في انطلاقها من مفهوم الجنوسة بوصفه عاملا تحليليا يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة بصورة عامة والغربية على وجه الخصوص. (٢) .

فالجنوسة ليست بنية طبيعية وليست حتمية بيولوجية وإنما تركيبة اجتماعية ثقافية مقحمة لذلك فإن الجنوسة اليوم تستجوب البنى الاجتماعية والثقافية والعلمية والإنسانية سعيا لتحقيق ثلاثة أهداف حددتها جوان سكوت (إقامة تحليل التراكيب الاجتماعية مقام الجبرية البيولوجية في مقاربات الاختلاف الجنسي وإقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حقل التخصص الواحد وأخيرا تغيير نماذج التخصصات بإضافة الجنوسة كعامل تحديد جديد) (٣) .

ويبدو أن المرأة وقعت بين خيارين أحلاهما أمرهما (فهي إن لم تطالب بتحييد الجنوسة فإنها ستحافظ على الوضع الراهن وبذلك يبقى الرجل كما كان وان هي طالبت بتحييد الجنوسة فإنها بذلك تفقد سمتها المائزة واختلافها) (٤) .

هل تعد النسوية الإسلامية ردة فعل للنسوية الغربية ورديفا لها كما كانت حركات تحرر المرأة العربية في الخمسينيات قد تلبست الفكر اليساري والماركسي واستعارت مسوحهما وأسسهما الفكرية ؟

تتبنى النسوية الإسلامية مفهوم النسوية الغربية وتستعير صوره وأدواته ووظائفه وتتكئ على واقع النسوية الكوني الكاسح كما تستند الى نظريات النسوية الغربية باعتبارها أسسا معرفية جاهزة فالنسوية الإسلامية تتمحل – شأنها شأن غيرها من التجارب - ترحيل مفهوم النسوية من نظام معرفي معين إلي نظام معرفي مغاير لأنها تجد فيه وسيلة إلى صياغة أشكال جديدة للوعي تحقق حراكاً اجتماعياً مناظرا وان لم يكن مكافئا لما حدث في المجتمعات الغربية ترى الباحثة الإسلامية الدكتورة أسماء بن قادة انه (يبدو جلياً أن المطلوب واقعياً لكي

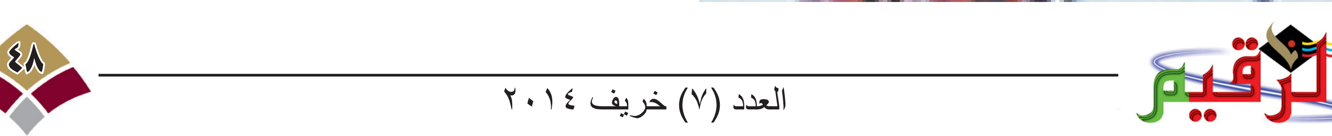


تلتقي النسوية مع الإسلاموية لابد أن يتغير مفهوم النسوية ويتم تقويض النموذج المعرفي الذي تقوم عليه وتغيير المفاهيم الكلية التي تأسست عليها)(٥) .

بينما لا تجد (النسوية الإسلامية) غضاضة في توظيف هذا المفهوم وإسقاطه على حالتي التوتر والاختناق اللتين تعيشهما النساء في العالم الإسلامي كله لاسيما الناشطات منهن في مختلف مجالات العمل الإسلامي من اللواتي يشعرن بالإقصاء والتهميش من المؤسسات والحركات الإسلامية التي ينشطن من خلالها.

وإذا كانت النسوية الإسلامية قد نشأت في إيران عام ١٩٩٠ على يد مجموعة ناشطة من الإيرانيات المحجبات اللواتي طالبن بحقوقهن من داخل مؤسسة المرجعية الإسلامية، فإن أصواتا إسلامية نسوية أقل نشاطا وعزما انطلقت فرادى في العالم العربي منها صوت الناشطة الكويتية خولة العتيقي التي تحدثت مرارا -في مقالات وحوارات- حول التهميش الذي عانته نساء الصحوة الإسلامية في داخل الحركات الإسلامية بسبب أوضاع كانت بلا ريب مخالفة لأحكام الشريعة ومقاصدها بل كانت العتيقي من المنافحات ضد معارضة الإسلاميين في بلادها في سبيل منح المرأة الكويتية حقوقها السياسة في الانتخاب والترشيح على حد سواء.

تشير د أسماء بن قادة الى عدم إدراك بعض المفسرين لمحورية مفهوم الاستخلاف في النظر إلى علاقة المرأة بالرجل في ظل المجتمع الإسلامي، الأمر الذي (جعلهم ينظرون إلي بعض النصوص نظرة جزئية، ومن ثم كان لبعضهم آراء تضع المرأة في منزلة أدني من الرجل، ولنا بعض الأمثلة عند الرازي وابن كثير والسيوطي والغزالي) وتبرر بن قادة ذلك بأنه ليس (نهاية العالم) فالمسلم في ديننا يجتهد ويخطئ ويصيب، ثم تستذكر أمثلة مما كان يحدث في عصر النهضة والتنوير في أوروبا ذاتها ، وتؤكد د. بن قادة بأننا لا نجد عالماً من العلماء المعاصرين يقر تلك التفاسير لبعض النصوص الخاصة بالمرأة، والتي (جاءت نتيجة الأعراف السائدة في بعض المجتمعات والثقافات التي انتمى إليها هؤلاء المفسرون). ولكن بن قادة لا تشرح لنا لماذا استمرت تلك التصورات وترسخت اجتماعيا وقيميا حتى أصبح على النساء المسلمات الخروج والمطالبة بأبسط حقوقهن التي ضمنها الإسلام منذ عشرات القرون . لقد أشعلت الصحوة قبل غيرها فتيل المطالبات النسوية لان الصحوة في العقود الماضية استقطبت شرائح واسعة من النساء من مختلف المستويات والبيئات ولكنها فشلت في تسييسهن وإشباعهن مدنيا وحقوقيا ولذلك فان المطالبات النسوية في العالم العربي لم تنطلق من التطلع الى نزعة نسوية غربية بل تحركت باتجاه الأفهام الإسلامية ذاتها والمتمثلة في المصادر والمشائخ والجماعات والحركات



الإسلامية .
(انه لشيء باعث على السخرية ان تصل النظريتان الإسلامية والأوروبية الى نفس الخلاصة فالمرأة قوة هدامة للنظام الاجتماعي إما لكونها فعالة تبعا للإمام الغزالي أو سلبية في رأي فرويد . لقد أفرخ النظامان الاجتماعيان اللذان ينتمي إليهما كل من فرويد والغزالي أشكالا مختلفة من التوتر في الهندسة الاجتماعية والحياة الجنسية .. ولذا انقسم الفرد الى شطرين متناقضين الروح والجسد)(٦) .
تؤكد أسماء بن قادة على ان النموذج المعرفي، الذي تقوم عليه الدراسات النسوية، يترسم مفاهيم كلية، مثل الصراع والنسبية والوضعية والتفكيكية بينما يتأسس الإطار المعرفي الإسلامي على مفاهيم مثل التوحيد والولاية المتبادلة والاستخلاف فالتصور الإسلامي للعالم يضع الإله في قلب المنظومة المعرفية ويتوسطها مبدأ التوحيد الذي ينتظم المفاهيم الإسلامية الأخرى وينظمها.
اما مصطلح النسوية ، في إطار الموجة الثالثة للنسوية، والتي تنتمي إلى ما بعد الحداثة فإنها تتجه صوب (سيادة الأشياء وإنكار المركز والمقدرة على التجاوز وسقوط كل الثوابت والكليات في قبضة الصيرورة، وبذلك يصبح للنسوية نموذج معرفي مختلف تماماً عن مفهوم حركة تحرير المرأة كما عرف في الموجة الأولي للنسوية، والتي كانت تتحرك من داخل رؤية إنسانية تضع حدوداً بين الإنسان والطبيعة وتفترض وجود مركزية إنسانية ومعيارية إنسانية ومرجعية إنسانية)(٧) .
لقد انتقلت المرأة الغربية في إطار تطورات مفهوم النسوية في مرحلة ما بعد الحداثة، إلى امرأة متمركزة حول ذاتها ومكتفية بذاتها وكيفية تحقيقها خارج أي إطار اجتماعي، ومن ثم شرعت في عملية تفكيك عميقة ورئيسية لوجودها منطلقة من التركيز على الفردانية التي وصلت إلى درجة التمركز القصوى حول الذات الأنثوية، حتى غدت فلسفة معرفية تؤطرها تصورات انثروبولوجية ولغوية وتاريخية واجتماعية، تسعى الى إقامة تفسير نسوي للنصوص يدعى الهرمينوطيقا النسوية.
وبدأت بالفعل اجتهادات ومقاربات نسوية عربية تعالج تاريخ العلوم والخلفية الذكورية التي انبنى عليها ذلك التاريخ، الأمر الذي انتهي إلى محاولة النساء تفسير القرآن، من خلال مفهوم النسوية بالطريقة التي تجرد النصوص من أي نزعة مقدسة أو ثقافية الأمر الذي لا يحق للرجال أو النساء على حد سواء القيام به خارج الضوابط الشرعية المنصوص عليها والمقررة من الأمة (المغيبة) ذاتها .
تسعى النسوية الإسلامية الى توظيف التفكيكية في سبيل إعادة تفسير النصوص الجزئية التي ترى النسوية بأنها تتضمن تمييزاً ضد المرأة ذلك التوظيف الذي تحذر منه بن قادة بأنه سيقودنا إلى نوع من العدمية بعد انتزاع القداسة عن أي



الشاعرة اسماء بن قادة

مسلمات أو ثوابت، فاستخدام ذلك المنهج يحول دون استقرار المفاهيم وتراكميتها .

ثقافة الجسد

في سياق تحقيق نشرته صحيفة "الاتحاد" الإماراتية قالت الروائية الكويتية فاطمة العلي (جنحت بعض المتسرعات لطرق أبواب الشهرة بافتعال أزمات وقضايا واستباحة جسد المرأة بطرائق منفرة) ورأت الناقدة والشاعرة الإماراتية غالية خوجة بأن هناك (بعض الأعمال الروائية التي تكتبها المرأة تميل إلى تعرية الجسد، والهدف ليس الأدب بحد ذاته، إنما هو قشور الاستهلاك والشهرة،) ورأت الروائية العمانية جوخة الحارثي (في بعض هذا النتاج يمكن القول ان هناك قدراً من الصراخ. وهذا الصراخ يتوسل الجسد لتحقيق الشهرة) وتعتقد الروائية القطرية دلال خليفة بأنه (في بعض الأحيان عندما يركز الكاتب على الجسد ربما يكون ذلك لأسباب ترويجية.) (٨) .ولعل بودريار أشار بحصافة في كتابه " مجتمع الاستهلاك "، إلى تلك المفارقة السمجة في تاريخ التسلط المؤسسي بكل أشكاله في السلوك الإنساني بغية قولبته وتوجيهه واستغلاله وفق غايات تصب في مصالح سلطوية بالدرجة الأولى . فعبر تلك المؤسسات السلطوية " حاولوا زمنا طويلا إقناع الناس - دون جدوى - أن لا جسد لهم، أما الآن فيحاولون بجميع الوسائل إقناعهم بضرورة الالتفات إلى أجسادهم" (٩)
يعد جسد المرأة على وجه الخصوص (مرآة تكشف عن أشكال من التقابلات والتمايزات الاجتماعية بل انه يتجه لجعل الفوارق والتقابلات ذات الأصل الاجتماعي فوارق وتقابلات طبيعية) (١٠)
وقد تحول الجسد إلى موضوع للتأمل السيوسيولوجي مع ظهور العلوم الاجتماعية في القرن التاسع عشر الذي كان قرن الاهتمام بجسد العمال وما يعانونه في ظل الظروف المجحفة بإنسانيتهم وحقوقهم ولم يكن الجسد حتى الستينيات يشكل محورا للمعرفة السيوسيولوجية بل كان حضوره لا يتجاوز المستوى المضمر ومع ظهور مدرسة التحليلي النفسي بدا الحديث عن لغة الجسد التي تعكس الاحتياجات والرغبات بطريقة رمزية من خلال دراسات فرويد ، وكانت إسهامات

فوكو عميقة في دراسته لأشكال تمظهر السلطة في المجتمعات الغربية فالجسد يعد كاشفا رئيسا لتحليل آليات السلطة من خلال مفهومين مركزيين عبر عنهما فوكو كالتالي الأول " التشريح السياسي للجسد " والآخر " البيولوجيا السياسية للسكان " أما الأول فقد عمل على ترويض الجسد من خلال استنزاف الجسد لكي يبلغ أقصى طاقته الإنتاجية عن طريق إخضاعه لانساق رقابية صارمة وضاغطة والآخر الاهتمام بالجسد بوصفه مرتكزا لعمليات بيولوجية تعبر عن ذاتها من خلال التنظيم السكاني والولادات والوفيات ومستوى الصحة عبر مجموعة من التدخلات أو الرقابة التنظيمية الفعالة اذ لم تعد السلطة تسلك مسلكا وحشيا غير حضاري بل أصبحت تستثمر الجسد وتديره وتسلعه وتستخدمه وتخضعه تماما لإدارتها بحسب منظومة من النظريات والقوانين والمسوغات المنطقية (١١) .

لقد كانت المرأة في الخطاب الشعري العربي القديم وفي الشعر الشعبي منذ قرنين فحسب وفي الجزيرة العربية نفسها ولمّا تزل غزالا أو خشف رئم يظهر نفسه للرجل (الصياد) ثم يعدو فارا ليجد الرجل في طلبه بكل أدواته الممكنة ولذلك جاء التعبير عن المرأة المحبوبة- المطلوبة على انها محض صفات جسدية مثالية ولذلك كانت شريكا غائبا ومغبونا في صفقة الحب والأدب معا . اذا لاحظنا بان المرأة عند نزار قباني ترفض ان تكون جسدا وان تكون مطفأ شهوة فإننا نعجب من ان النسوية الجديدة تعود بالمرأة الى المربع الأول الى الجسد ولكن في سياق خطاب نسوي آخر هو اكتشاف المرأة لجسدها باسم تحريره وامتلاكه وإعادة اكتشافه ! إن المرأة في النسوية الجديدة تظهر الايروتيك المضاد والشبقية المعادلة للذكورة وذلك بأن تتقمص الذكورة وتتحول اليها وتصبح هي المطارد والرجل هو الفريسة !حتى أن فوزية الشويش تقول في نصها (الشمس مذبوحة والليل محبوس) وهو ذاته نص ملتبس الجنس (سيفها شاهد وذكورته شهيد !)(١٢) .

في النص الأدبي الذي أنتجته الكاتبة الكويتية فوزية الشويش السالم بعنوان (مزون) تقدم (زيانة) بطلة العمل نفسها فاكهة سهلة للمستكشف الفرنسي (لايف) وكأنما اسمه يعني الحياة ذاتها فيقول لها هذا الغربي المتـــحضر ! ان جســدك (يخصني ولا يخصك) (١٣) .

ترى هل تدرك زيانه أنها تخسر الجسد والروح معا باستسلامها لهذا الغربي؟ لا يمكننا ان نرى تحررا لانسانية المرأة من خلال الجسد في بذله بيد ان الترميز الذي تستخدمه فوزية في نصين آخرين (لا يمكننا تجنيسهما وتدعوهما الكاتبة روايتين) هما (الشمس مذبوحة والليل محبوس) و(النواخذة) تعمد الكاتبة في كليهما الى تصوير الفعل الجنسي باعتباره اقتحاما وتوغلا وسيطرة من الخارج فتشير اليه بانه (الفوران والدوران والإيغال) ولعل الكاتبة ترى بان هذه العملية في نسقها الموضوعي الحركي كانت عنفا ضد المرأة جسدا وروحا فالكاتبة فوزية الشويش هي الاخرى تتحدث في نصوصها بقوة عما اسمته "هديل الروح" وهو ما يوازي انشطار الروح بكل تأكيد .

تبتدع فوزية شويش في نصها (مزون) شخصية نسوية تغدو – بمرور الزمن والتجارب – مدركة اكثر فاكثر لذاكرة جسدها ولحرية اختيارها في مقابل استلابها الشرقي وكولونيالية الغربي الغازي معا . وترى منيرة الفاضل في مزون فوزية الشويش رغبات انثوية تجلب معها ذاكرة الحواس والجسد الانثوي من غيب التاريخ . انها ذاكرة تعاني التباس الازمنة بين الغيبي والدنيوي وتلجأ الفاضل الى استخدام الايروتيكي بوصفه مصدرا للقوة والمعرفة متمثلة بكلمات اودري لورد في دراستها

(الايروتيكا مصدرا للقوة) بان (الايروتيكي يمنح نبعا من القوة المؤججة والمثيرة للمرأة التي لا تخشى ايحاءاته او التي لا تخضع للمعتقد القائل بان الاحاسيس تكفي بحد ذاتها) وتعقب منيرة الفاضل بقولها (غالبا ما تتم الاشارة الى الايروتيكي باسماء خاطئة فنجد الالتباس بينه وبين نقيضه البورنوغرافي ، وتعريفه بمفاهيم ضيقة محدودة في عرف ثقافي ارتكز على احتياجات ورغبات الرجل) (١٤) .

يشير بارت إلى ان العلماء العرب استخدموا هذا "التعبير الرائع " حين تحدثوا عن النص وهو " الجسد اليقيني " ويقول بارت (أي جسد ؟ ان لدينا أجسادا عديدة فلدينا جسد لعلماء التشريح وجسد لعلماء وظائف الأعضاء وان هذا الجسد الذي يراه العلم ويتكلم عنه لهو نص النحاة والنقاد والمفسرين وفقـــهاء اللغة (انه النص الظاهر) ولكن لدينا أيضا نص المتعة وهو مصنوع فقط من العلاقات الجنسية وهو جسد لا تربطه بالأول أية صلة)(١٥) .

ويرى بارت ان للنص "صــيغة إنسانية" تجعله جســـدا يقول (فهل هي صورة ، وجناس تصحيفي للجسد ، اجل ، إنها لكذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي واذا كان هذا هكذا ، فان لذة النص لن تختزل الى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر) كما أن لذة الجسد لن تختزل الى الحاجة العضوية ، ان لذة النص هي اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة) (١٦) .

لقد استبعدت المرأة العربية الجسد تماما في كتابات منتصف القرن العشرين عند مي زيـــادة (ماري الياس ١٨٨٦- ١٩٤١) وباحثة البادية(ملك حفني ناصف ١٨٨٦- ١٩٦٥ وغيرهما ولكن الجسد اليوم اصبح ضمن ثقافة شديدة الوطأة سلاحا ووسيلة تعبير.

يتحدث الدكتور الغذامي في كتابه (المرأة واللغة)عن استعادة المرأة لذاكرة الجسد لكي ينفي اعتلاء الذكورة واحتواء الانوثة الذي يرمز- كما يقولون -الى عدائية الرجل ومظلومية المرأة





. لقد أصبحت المرأة مناهضة لفسيولوجيتها وآليات جسدها وذاكرته النفسية والعاطفية لأنه جسد ضعيف وأنثوي ومستسلم.
(تجري عمليات التأويل النمطي هذه استنادا الى المفهوم الثقافي الذي يرى ان الجسد المؤنث جسد غير عاقل جسد مفرغ من العقل ومن هنا فان النساء (متفرغات البال) فهو إذن جسد سلبي لا يعقل ما يفعل) (١٧).
ويرى الغذامي انه جرى تجيير خطاب الحب وشعرنته . ويرى انه ما ان نشا خطاب الحداثة على يد امرأة نازك الملائكة وبدا مشروع تأنيث القصيدة العربية وبرز شعراء (يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة كالسياب) (١٨) .
حتى انبرى للثقافة حراسها وقاموا بتفحيل القصيدة (واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرن مثل أدونيس الذي يبدو على السطح حداثيا تنويريا غير انه شاعر نسق فحولي)(١٩)
وبقطع النظر عن نظرة الغذامي إلى ادونيس وفحولة النسق الشعري الحداثي فإننا إذا التفتنا إلى التصور الجديد للإيقاع الشعري (مفهوما ومكونات ووظائف) فإننا نجده يذهب إلى إعادة طرح العلاقة بين الإنسان وجسده إنسانيا ويصبح الإيقاع قاسما مشتركا بين اللغة والجسد (إلى حد انه لا سبيل إلى الحديث عن حياة اجتماعية ايا كان مستوى تحضرها إذا لم تكن موقّعة) لان ذلك بحسب ألان(Alin) قانون كل فعل اجتماعي لذا كان الشعر يلعب دورا حيويا منذ فجر التاريخ في حياة البشر ، إن ربط إيقاع الخطاب بحركة الجسد تقيم علاقة بينه وبين حركات جسدية لا يظهر للوهلة الأولى ان ثمة علاقة بينهما فالحركات الجسدية التي تعد تعبيرية يعتبرها ماوس أكثر من مجرد عادة بل لباس ، (فيكون نقد الإيقاع مفضيا بالضرورة الى الإنصات إلى الجسد لتاريخيته ولتبادلات أعضائه الاجتماعية ولتبادلاته الجسدية اللغوية لان السماع هو أيضا النطق والأذن فم صوتي والتكلم عبارة عن لعب بالجسد كما يذهب إلى ذلك سبير) (٢٠) .
ان الشاعر عندما يتحدث عن نفسه وتصبح الكتابة إفراغا للجسد لأنه " لنا ملء فمنا بعض من الجسد " وبذلك يكون الإيقاع مفضيا الى المعنى والذات ومحتويا لهما (٢١) .
هناك أدب للمرأة لا يكتبه الرجل حتى لو تقمص صورتها وصوتها فالمرأة عندما تكتب لديها دائما ما ينبغي أن تجتهد لتخفيه أو تزوره أو تجعله على الأقل يبدو مبهما . ومهما كانت المرأة مندفعة او مدفوعة للبوح بسبب الطيش الابداعي أو الرغبة في المشاغبة فسوف تجد نفسها حتما تعزف على وتر الأسلوب الترميزي حين تتلامس التجربة الابداعية



بالتجارب العملية الخاصة ، ستجد المرأة نفسها ممعنة في اصول التخفي والاساليب السرية بوصفه تقليدا انثويا مارسته المرأة باقتدار وأتقنته بدرجة امتياز ، قد تغرد بعض المبدعات الخليجيات خارج فصيلها فتروج مسالك الجسد وتكسر الاقفال في اعمال أدبية معينة (ولكنها تتنامى عددا) كما فعلت فوزية الشويش السالم أو في تصريحات تتفرد بها صاحبتها في مضمار لا تتنافس فيه الكثيرات لان ذلك اللون من التميز ذو فاتورة باهضة على سمعة الكاتبة ومصيرها الاجتماعي في بلادها الا انه مجلبة لاستحسان كثير من النقاد واستحسان دور النشر الأجنبية التي تتعاقد فورا مع نوعية الكتابة الأنثوية المضطهدة بقطع النظر عن تفوق مستواها الأدبي لأنها (تسجيل حالة) كما حدث مع الإعلامية السعودية رانيا الـباز فـي كتابها (المشوهة) .(٢٢) .
وقد تناولت الكاتبة بشرى ناصر النظرة النسوية الجديدة بصورة عابرة وسطحية في سلسلة من مقالاتها في جريدة الراية في عام ٢٠٠٥ وأشارت مرارا الى ما يسمى بثقافة الجسد ولكنها لم تلامس الأشياء ولم تقترب منها بصورة تطبيقية (اجتماعية أم أدبية) بل إنها في الواقع توقفت عن الكتابة الصحفية في موضوع النسوية!!.
بيد أن ما يكتبه (كثير) من الرجال من الكتاب والروائيين في نهاية المطاف لا يختلف مضمونه ودوافعه عما تكتبه (بعض) النساء أيضا ! ولكنه يبقى ادبا اعتياديا في حق معظم الرجال! لانه مكتوب بيراع رجل لا بأس عليه من خوض غمار (التجارب) وسبر أغوارها حلها وحرامها (السياسي والاجتماعي والديني !)
لكن طبيعة الأدب تفارق (الحالة) التقليدية وتفضحها ولذلك لا تستطيع أشد الكاتبات حرصا وحذرا أن تحافظ على ضبط النفس الكامل لذلك لم تستطع الشاعرة السعودية أشجان هندي وفي قصيدة جميلة عنونتها (حروب الأهلة) في ديوانها (للحلم رائحة المطر) ألا أن تكتب بطيش واضح مدفوعة الى تصوير المجتمع وتعريته والكشف عن أنساقه وملامسة خصوصياته والتصريح بمكتماته بلغة مرمزة إلا أنها موحية وكثيفة ولكن من جانب آخر قد تذهب بعض الكاتبات بعيدا دون أن يلامسن " الجوهري " ولا " الشعري " في إنتاجهن لذلك لا يعرفن سوى بالمروق ولا يشتهرن إلا بأنهن الأكثر سجالية والأكثر إثارة للجدل بتصريحاتهن المتقنة ومقالاتهن (الشاطحة) وإبداعاتهن المكشوفة ! تعبر اشجان هندي عن هذه النسوية شعريا في قصيدة (حروب الاهلة)





لن أعجبا
ولن أندبا
- -
- -
لأني من الضيم والجدب والغيم والحرب والسلم والصحو والحلم
لاني اعوجاج الخطيئة
تفاحة الإفك
ريحانة الإثم
إن مسني الظلم لن أنجبا (٢٣)

يؤكد الغذامي في كتابه (المرأة واللغة) ان الرائدات في الحركة النسوية العربية كتبن (بلهجة الرجل ولسانه) وثقافته ومصالحه منذ مي زيادة وملك حفني ناصف وان فحولة المرأة بدأ منذ طالبت المرأة بحقوقها في الوجود والتدوين ! اذن فالانسنة ذاتها انما هي في الاصل ذكورة ! ولذلك فان على المرأة أن تطالب بالتذكير التام ولا اقل من ذلك لكيلا يكون نزار قباني أو إحسان عبد القدوس أو سواهما اقدر (منها) في التحدث (عنها) .

وقد سألت الصحفية عزيزة السبيني الدكتور أحمد عبد الملك قائلة :

- (رسائل إلى امرأة تحترق، مهاجر إلى عينيك، أوراق نسائية، امرأة الفصول الأربعة) هي عناوين بعض أعمالك الأدبية، القاسم المشترك بينها هو المرأة، لماذا المرأة تحديداً؟ أجاب الدكتور عبد الملك : لأنني أعتقد أن القارئات في العالم العربي أكثر من القراء .. أما بالنسبة لحضور المرأة في أعمالي فهذا لأن المرأة في عالمنا العربي أكثر معاناة من الرجل في الظروف كافة، ففي كتاب «رسائل إلى امرأة تحترق» لم أقصد امرأة بعينها.. وكذلك في ديوان «مهاجر إلى عينيك»، أتحدث من خلال قصائده عن قصة حب تصطدم بسوء الفهم وفي كتاب «أوراق نسائية» أصف بشكل دقيق حال النساء الشرقيات .. أما في كتاب «امرأة الفصول الأربعة» فهو عبارة عن قصائد نثرية تشمل مواقف اجتماعية كالحديث عن المطلقة وحالات العجز الجنسي والخيانة الزوجية وعبث الهاتف الليلي، وتمثل بعض القصائد تحريضاً للأنثى للثورة ضد القهر الاجتماعي ولاسيما القصيدة التي تحمل عنوان الكتاب.) (٢٤)

وكأنما يرى الدكتور عبد الملك بأن المرأة لم تتحول فعليا الى الكتابة (الإنتاج) بل يظن بأنها أكثر اهتماما من الرجل (بالتلقي) ولأنها تمثل أغلبية قارئة فإنها ستحظى بنصيب أوفر من اهتمام الكتاب وتغدو بالتالي موضوعا للكتابة ويصبح هم الكتاب ان يحملوها على الثورة ضد الظروف القهرية التي يعاني منها الاثنين الرجل والمرأة المنتج والمستهلك .

من المفارقة إن بعض الكاتبات يخترن الكتابة باسم الرجل لكي يعبرن عن انفسن !! فها هي ذي احلام مستغانمي تقول بانها


الشاعرة اشجان هندي

محاقٌ هواه
وبدرٌ هواي
يتمُ الذي تصطفيه السماء لأقمارها
ونخسف ان قربونا من الطين
نكشف عن سوءة الارض
نألف طعم الخطيئة
نحلف :
كان الهوى اعذبا
وفي نهاية القصيدة تقول :
ألا ان وجه الهوى أسفرا
لأقمرَ
صُبّ عروقك في الروح
او ودّع الصبر كي نُقمِرا
نعود لدرب الاهلة ان شئتَ
ان لم تشأ
أخرج الجرح من غمده
واستقر على حدّه
وقارع بحجتك المستريبين
والباطنيين
والظاهريين
كمم ضلوع أولي الشك
فك الحصار عن الغيم
ان سمتني الذنب

كتبت بلسان الرجل في ثلاثيتها الشهيرة لأنه يساعدها ويحررها من جهة السرد الروائي فالمرأة ليس لها ان تروي او تمارس بجسدها ما يمارسه الرجل في مجتمعاتنا وكذلك تختار الروائية هدى بركات شخصية البطولة للرجل في اعمالها لان المرأة بحسب تعبيرها في لقاء صحفي (مكفوفة عن ان تكون احد ابطال التشكيل الاجتماعي) فالمرأة لا تنخرط في السياسة ولا تشارك فى صنع الأحداث ولا تتبنى أفكارا متقدمة ولا تغامر الا في حدود ضيقة تماما لذلك تضطر المرأة الكاتبة الى إسناد البطولة لرجل وتزيح تجربتها الأنثوية جانبا او تندس تحت جلد الرجل و تتقمص دوره لكي تعبر بحرية عن نفسها . وقد رأت كاتبات من الخليج في استطلاعين منفصلين للرأي انهن سوف يتنكرن لانوثتهن او يخرقن تقاليد اجتماعية اذا ما اقتحمن عوالم الكتابة (المكشوفة) التي يدخلها الرجال بالذات .

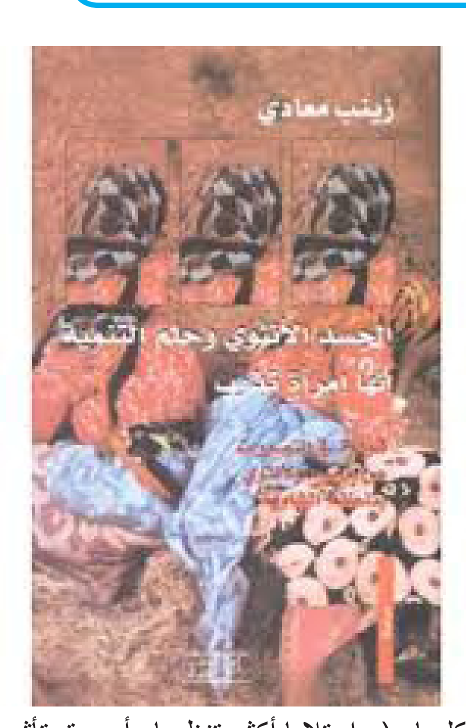
ستظل كتابة المرأة ضمن خانة الاقلية المقهورة المضطهدة مادامت النساء مشغولات باختراق الحدود واثبات الذات ومهووسات بصورة العالم خارج الاسوار التي تحيط بهن ولذلك تلاحظ الكاتبة سلوى بكر بان الحالة الشعورية المؤطرة للحدث هي سمة للكتابة النسوية واحدى تقنياتها الاساسية ، فالكاتبة الانثى ترسم عوضا عن الحدث لوحة شعورية كاملة كما ان الضمير المحوري للسارد في النص (وهو غالبا ضمير انوي) يتولى السرد وتنضيده وتوظيفه لكي يخدم السرد والحدث معا التعبير عن هواجس الانا ورؤاها (٢٥) .

يحكي لنا الغذامي حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة وهي إحدى حكايات شهرزاد وتودد هذه تعد من أجمل نساء عصرها ومن أعلمهن كذلك ! فهذا الجسد المثقف جسد فاتن أيضا تقوم تودد بتوظيف جسدها لكي تخترق أسوار الرجال وتدكها فهي تستدرجهم حتى تحبسهم بعد نزع ملابسهم في صناديق . يعقب د الغذامي (وهنا تكتشف المرأة أن جسدها ليس مجرد إغراء جنسي او مجرد بضاعة معروضة لطالبيها وإنما هو جسد يمثل قيمة ثقافية تحمي وتحرس وتدرا عن صاحبتها العيون الشرهة والأيدي المتسللة)(٢٦) .

ويرى الغذامي بان وظيفة الحكي (تم التعبير عنها مجازيا من خلال هذه الحكاية التي تحكيها المرأة عن المرأة وتصبها في آذان الرجل صبا منجما على أربع وثمانين ليلة من اجل تعميق دلالات الحكاية وترسيخها) (٢٧) .

تحولت وظيفة الحكى الملفوظ إلى التدوين وظهرت كتابة المرأة وبعد أن كانت المرأة (ناتجا) ثقافيا أصبحت منتجة ! ومن هنا فان (كتابة المرأة هي خروج وانتقال من الذات المضافة الى الذات المضاف اليها)

ولكن الغذامي يرى بان طريق المرأة (الى موقع لغوي لن يكون الا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها) والا فسيكون التحول الى المكتوب



تغييرا شكليا و(واستلابا أكثر تنظيما وأعمق تأثيرا) (٢٨). يجدر بالمرأة –اذا - ان تستعيد ذاكرة الجسد الأنثوي وان تقف على زمن ثقافي وحضاري يكشف عن جوهر الأنثوية المغيبة وان تنفي كل الصفات النمطية عن المرأة العورة الجاهلة الماكرة المجبولة على الغدر القاصرة بل يجدر بها ان تتحول الى المرأة الخارقة التي تضارع سيرة الجارية تودد مع الرجال وان تتحول من كائن شفاهي متلق الى مخلوق لغوي منتج للخطاب يخترع لغة او ينتزعها من الرجل او بالأحرى يقوم بتأنيثها ان المرأة ليست جسدا فحسب بيد أنها تبحث عن قيمة ثقافية للجسد الذي يثقلها وتكرهه وتقوم غالبا بإنكاره أو بتذكيره ويسقط الغذامي حكاية تودد وتداعياته عندما يتعرض بعدها بصفحات الى حكاية مي في صالونها الأدبي في القاهرة حيث مي (جسد مؤنث .. وهذا ما يجعل اللغة في الصالون تتحول لتكون – مثل لغة العقاد – خطابا غزليا لاهيا غير جاد)(٢٩) . فكل من يتقاطر على الصالون يصبح همه السعى وراء رضا الآنسة وكسب ودها ولكن لم يرغب احدهم في اتخاذها زوجة ! فهي معشوقة ولكنها ليست كفؤا للاقتران بها علانية ففرت منهم مي بروحها (على الاقل) الى مراسلاتها مع رجل بعيد لا يمثل جسدا حاضرا ولا خطرا داهما وهو جبران خليل جبران ولا أظنها قد فوجئت حقا عندما ألمح لها بأنه ليس طالب زواج في إحدى رسائله .(٣٠) .

ربما لم تلتزم مي بما اختطته لنفسها من منهاج في الحياة والحب عندما كتبت مرة (اذا أحبت المرأة ذاتها حبا رشيدا كانت لنفسها أبا وأما وأختا وصديقة ومرشدة وأتمت ملكاتها بالعمل وضمنت استقلالها بكفالة عيشتها) (٣١) .

وهذا يصلح ان يكون بيانا للمرأة الجديدة التي لا تخضع لغير

شروط أنوثتها بالا تضاف الى الرجل او تجنح إليه او تجعله يدخل بينها وبين ذاتها ، ان انتصارها يتحقق في دحر أنوثتها وحاجتها الى الرجل لكي تكتمل بدونه تترافق الكتابة مع الاكتئاب عند الرجل والمرأة معا (علاقة تبدأ من التشابه في الجذر اللغوي وتمتد الى الترابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجلياتها وبين الاكتئاب النفسي للذات الكاتبة)(٣٢) .
ولان القلق مرتبط بالخوف من القوى التي تحاول حصار الذات وحريتها فقد تنشا مشكلة العجز عن التكيف الاجتماعي التي (يشرحها رولو ماي قائلا : ان التكيف هو العصاب ذاته) لان (هذا التكيف معناه ان يقبل الانسان قتل الجزء الأكبر من وجوده من اجل الإبقاء على جزء صغير جدا من هذا الوجود)(٣٣) .
ومن الاكتئاب الملازم للقلم والمصاحب للوعي تبرز الهستيريا بوصفها (جسدا يتكلم)(٣٤) .
من المفارقة أن ينظر الى اللغة في الستينيات بوصفها كاشفة عن موقف أيديولوجي ومنظور طبقي ليس الا يرزح تحته الرجل والمرأة معا اذا كانا من الطبقة ذاتها طبعا ! وقد عبر كمال خير بك عن الخلاف بين الفصحى والدارجة بأنه في جوهره (خلاف سياسي – أيديولوجي وليس خلافا لغويا) (٣٥)
(تأتي اللغة لتكون أداة لهذه الهستيريا ومادة للجنون وحسب تعبير فوكو فان " اللغة هي البنية الأولى والأخيرة للجنون وهي الشكل التكويني له وعلى اللغة تتأسس كل المدارات التي بها يفصح الجنون عن طبيعته) (٣٦) .
ولان الحكي الشفوي أنثوي أما الكتابة فتحول المرأة إلى كائن مذكر (فان الكتابة مثل الرجال لمن هي ليست رجلا إنما هو تظاهر يتضمن إنكار الجسد والأحاسيس)(٣٧) .
فالمرأة تفقد أنوثتها بمجرد ان تدخل في إطار اللغة لان اللغة ضد التأنيث- بحسب الشرط الحضاري والاجتماعي الذي نعيشه- حيث اكتسبت اللغة سياقا ذكوريا تاما .(لقد ظلت علاقة المرأة مع اللغة علاقة مضطربة فهي عنصر هامشي لم تسهم في صناعة المكتوب)(٣٨) .
فكانت المرأة خارج اللغة مجرد موضوعا أو رمزا .

هوامش:

(١) مجلة ثقافات - مجلة ثقافية تصدر عن كلية الآداب جامعة البحرين – عدد ١٤ لعام ٢٠٠٥ – مملكة البحرين- ص١١٦
(٢) دليل الناقد الأدبي – د. ميجان الرويلي د. سعد البازعي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت - ط ٣ عام ٢٠٠٢ ص ١٤٩
(٣) المصدر السابق ص١٥٢
(٤) المصدر نفسه ص ١٥٣
(٥) مقالة (تساؤلات حول النسوية الإسلامية وتفسير النساء للنصوص) د. أسماء بن قادة نشر في الراية القطرية بتاريخ الإثنين١٤/٥/٢٠٠٧
(٦) الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع – فاطمة المرنيسي – ترجمة فاطمة الزهراء زريول- نشر الفنك – ط١ عام ١٩٨٧ ص ٢٨-٢٩
(٧) مقالة (تساؤلات حول النسوية الإسلامية وتفسير النساء للنصوص) د أسماء بن قادة - جريدة الراية
(٨) تحقيق نشرته صحيفة "الاتحاد" الإماراتية بتاريخ ١٥-٦-٢٠٠٥ وأجرته نصيرة محمدي – نقلا عن موقع العربية نت
(٩) مقالة (الحجاب : حاجة دينية أم إكراه ذكوري)- سعيد بنگـراد – موقع سعيد بنگـراد على الانترنت
(١٠) الجسد الانثوي وحلم التنمية – زينب معادي – نشر الفنك – الدار البيضاء ط١ عام ٢٠٠٤ ص ١٤
(١١) المصدر السابق ص ٢٥-٢٩
(١٢) الشمس مذبوحة والليل محبوس – فوزية شويش السالم – المدى (لم تذكر سنة الطبعة)
(١٣) مجلة ثقافات - مجلة ثقافية تصدر عن كلية الآداب جامعة البحرين – عدد ١٤ لعام ٢٠٠٥ – مملكة البحرين - ص ١٢٣
(١٤) المصدر السابق - ص ١٢٠
(١٥) ص ٤٢ لذة النص – رولان بارت – ترجمة د. منذر عياشي – مركز الانماء الحضاري ط٢ عام ٢٠٠٢
(١٦) المصدر السابق - ص ٤٢
(١٧) ثقافة الوهم (المراة واللغة ٢)– عبد الله الغذامي – ط١ ١٩٩٨ المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت - ص ٧٩
(١٨) نقد ثقافي ام نقد ادبي د عبد الغذامي د عبد النبي اصطيف – دار الفكر – دمشق ط١ عام ٢٠٠٤- ص ٥٩ - ٦٠
(١٩) المصدر السابق - ص ٦٠
(٢٠) الايقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا – خميس الورتاني ط١ عام ٢٠٠٥ – دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية ص ١٨٦
(٢١) المصدر السابق ص ١٨٧
(٢٢) المشوهة – رانيا الباز – دار عويدات – بيروت ط١ عام ٢٠٠٦
(٢٣) ديوان (للحلم رائحة المطر) - اشجان هندي – توزيع دار المدى للثقافة والنشر – ١٩٩٣- ص ٤٣- ٤٧
(٢٤) من موقع على الانترنت ذكر انه لقاء في صحيفة تشرين صفحة ثقافة وفنون الخميس ٢ تشرين الثاني ٢٠٠٦
(٢٥)مجلة الدوحة – العدد صفر عام ٢٠٠٧ مقال الكاتبة سلوى بكر بعنوان مقالة اللغة المستعارة -ص ٩٣
(٢٦) المرأة واللغة – عبد الله الغذامي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء - ط٢ -١٩٩٧- ص ٩٨
(٢٧) المصدر السابق ص ٩٨
(٢٨) المصدر نفسه ص ٥٥
(٢٩) المصدر نفسه ص ١٥٠
(٣٠) المصدر نفسه ص ١٥٥
(٣١) المصدر نفسه ص ١٥٤
(٣٢) المصدر نفسه ص ١٣٤
(٣٣) المصدر نفسه ص ١٣٦
(٣٤) المصدر نفسه ص ١٣٧
(٣٥) قصيدة النثر العربية- احمد بزون دار الفكر الجديد –بيروت- ط١ ١٩٩٦ - ص ١٦٢
(٣٦) المرأة واللغة – عبد الله الغذامي ص١٣٨
(٣٧) المصدر السابق- ص ٥٣
(٣٨) المصدر نفسه- ص ١٢٥

الهوية الأنثوية والبحث عن الذات في روايات عالية ممدوح (المحبوبات و غرام براغماتي) مصداقاً



د. لمى عبد القادر
كلية الآداب / جامعة القادسية
العراق

طفق الفكر النسوي يدعو لكتابة أنثوية تكون المرأة بؤرتها ، وتتشكل رؤية العالم من زاوية نظر المرأة ، ولكن كيف تكتب المرأة بلغة هي خارجها ، وبثقافة لا مكان لها فيها إلا الهامش ؟

لقد كانت المرأة ولزمن طويل بعيدة عن الكتابة، بل كانت الكتابة محرمة عليها حتى قال بعضهم بأنها – الكتابة - : (كالسيف بيد مجنون) وبهذا تكون الكتابة النسوية أمام تحدٍ كبير تمثلٍ في غياب الهوية الأنثوية في الكتابة لا شعورياً بفعل سيطرة الذكورة على اللغة و الفكر (١) لذا تلمست الأدبيات النسوية سبلاً مختلفة في الكتابة ، كان أهمها إلقاء الضوء على القمع الذكوري الذي مورس على المرأة منذ القدم و الكشف عن وسائله عبر التاريخ . فضلاً عن اتجاه آخر وجد في كتابة الجسد منفذاً للتعبير عن الهوية الأنثوية في الكتابة بعد أن استلهمن ذلك من دعوة هيلين سيكسو لتوظيف الجسد للتعبير عن الذات الأنثوية وبإيجاد لغة خاصة متمثلة بالتعبيرات المائعة و الشهوانية(٢) .

على حين وجد بعضهن أن مفهوم الذكورة و الأنوثة تشكل في مناخات اجتماعية ، وعليه فوظيفة الكتابة الأنثوية تتجلى في تعديل العلاقة الضدية بين الرجل و المرأة من علاقة تبعية إلى علاقة شراكة ، ومحو التناقضات وإبراز الخصوصيات وإلقاء الضوء على المناطق التي أهملتها الثقافة الأبوية ، والكشف عن القمع و الإبعاد المنظم عن الحياة العملية و الفكرية الذي مورس ضد المرأة بفضح تلك القوانين .



عالية ممدوح

" وقد أنتج كل ذلك كتابة أنثوية تنهل سماتها من تلك الهوية وكان لمفهوم الكتابة الأنثوية الفضل في تحويل النقاش من البحث عن الكاتبات أنفسهن إلى كشف الأسباب وراء التحيز ضد النساء ، فلم يقتصر البحث في شؤون النساء بوصفهن جنسا له خصوصياته البايولوجية إنما توسع البحث ليشمل فرضيات الفكر الأبوي في تحيزاته المضادة للمرأة (٣) .

بدا لي أن أبحث موضوعة (هوية الأنثى) في نتاج كاتبة امتلكت سقفاً عالياً من الحرية و الجرأة و البوح كـ(عالية ممدوح) فوجدتها تُعنى بثيمة تشظي الذات الأنثوية في ظل ضياع الهوية في المنفى و الازدواج الثقافي فيحار أبطالها إلى أي الثقافات ينتمي ؟ يدعوهم هذا التساؤل للبحث عن الذات فتصل إليها في (غرام براغماتي) بالحب فكان الحب وسيلة للوصول إلى ذاتها وإعادة ترميمها ، و إنْ فشل الحب نفسه في آخر المطاف ، فهو بحق غرام براغماتي أوصلها لما تريد(ذاتها) ولا أهمية لغير ذلك ، بخلاف ما ذهب إليه الاستاذ حاتم الصكر الذي رأى بأن الأولى تسمية الرواية (غرام ارستقراطي) في مقاله (ارستقراطيو المنفى) (٤) .

وفي المحبوبات أمسكت بالخيط الذي أوصلها إلى تحقق الذات بالصداقة لكنها الصداقة النسوية الخالصة وجاء عنوانها متسقاً و مرامها .

تصدع الذات و الانتماء المزدوج :

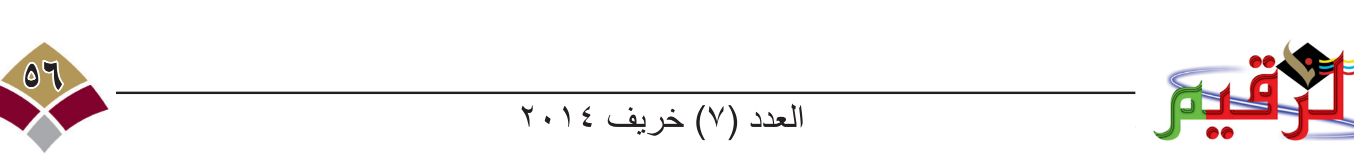
تطرح رواية (غرام براغماتي) سؤال الهوية الأنثوية في ظل التهجين الثقافي تحت وطأة الاغتراب ، إذ تسرد حكاية تصف عراقيين عاشا شطراً كبيراً من حياتهم في العراق ، ثم اضطرا إلى الهجرة .

يظهر العراق بمدنِهِ وشوارعِه وعاداتِ أهلِه وطبائعهم في ثنايا الرواية ، تارة على لسان (راوية) وتارة على لسان (بحر) من خلال استرجاع ذكرياتهما على صفحات الخطابات التي كانا يتبادلانها . لكن الوطن لم يظهر كما هو شائع في روايات الاغتراب من حنين للوطن ووجع الغربة ، بل كان التركيز على تشظي حياة المغترب والازدواج الثقافي المتأت من التقاطعات التي تنتج عن التقاء الثقافة العربية الأم بالثقافة الغربية الطارئة ، تمظهرت بالحب و الرغبة و الغيرة . وقد صرحت به المؤلفة غير مرة على لسان شخوصِ العمل ، تقول راوية : " أنت يا بحر مادة لا تدرك نظرياً دائماً ، نصف عراقي ، وهذا يجعلني استدعي نصفي العراقي فنكون جزءاً من ذاك المكان المزعوم (٥)" . وبدا واضحاً تبدد الهوية الثقافية عند (بحر) أكثر منه عند راوية ، فهو من أب عراقي و أم بريطانية ، له أسم لشقه الأوربي (رالف) و آخر لشقه العراقي (بحر) تظهر شرقيته بين الحين و الآخر كهاجسِ امتلاك الرجل الشرقي للمرأة وغيرته من عملها فيقول مثلاً : " **أتمنى ... أن تتوقفي عن العمل و السفر و البحث ... و الندوات سنة واحدة من أجلي وثانية وثالثة " (٦).**

أو كخشية الشرقي من تنامي الذات الفاعلة عند الأنثى فيقول : " **منذ اللقاء الأول حين أخذت يدي لنخرج من الحفلة ... وأنتِ تتصرفين كأنني من أملاكك الشخصية ... فهذا الأمر أخافني وأقلقني** (٧)" . ثم يعدل عن قوله حين يتناسى شرقيته فيقول : " **قدمت لك نفسي و أنا راضٍ أن أكونَ بين ذراعيكِ خفيفاً هشّاً وفزِعاً** "(٨) .

كانت الازدواجية في الانتماء و التهجين الثقافي إطاراً لانشطار هوياتي آخر ، وهو انشطار الهوية الأنثوية . فعلى الرغم من كون الجسد هو بؤرة العمل الدرامي في الرواية ، وهو المحرك الأول لأحداثها ، فتظهر الشخصيتان الرئيستان فيه متناغمتان في علاقتهما و أحاسيسهما ورغباتهما بقدر كبير من التشاركية في كل ذاك ، فضلاً عن استحسان أحدهما للآخر، إلا أن الذات الأنثوية كانت متوارية خلف هذه العلاقة . فكان الحب هو نقطة التحول في حياة كلٍ منهما ، ولمّا كانت طبيعة عملهما تستدعي السفر فهي منشدة وهو مصور فلا مناص من فراقهما لأوقات ليست بالقصيرة ؛ مما دفع راوية أن تبتكر وسيلة للتواصل فكانت تلك الخطابات التي يكتبها أحدهما للآخر المتضمنة سرد يومياتهم بل ذكرياتهم حتى .

فقلب الحب حياة راوية إذ جعلها تنظر إلى جوهرها فاكتشفت تلك الذات المتصدعة و المهشمة منذ سنين . وقد جعلت الكاتبة من شقة راوية معادلاً موضوعياً لذاتها ، إن نظرة راوية لشقتها يوازي نظرتها لذاتها فتقول في وصف شقتها : " **المكان كما قلت لك تنفرط نهايات أعصابه . فكنت أشاهد حالات الانحلال المكشوفة أمامي وكان وضعي داخله محيراً فعلاً ، أريد اجراء التعديلات و الترميمات خلال فترة قياسية في سرعة و اتقان ، وإذا ما حالفني النجاح تبدو وضعيتي الفيزيائية و البيولوجية مكشوفة أمامك و أمامي ، وهي أيضاً بحاجة إلى ترتيب أطوارها لكي اتغاضى عن بعض الحماقات التي قد**



أقوم بها قبل اللقاء بك(٩) " . وتقول أيضاً : " **أنا لا أحب هذه الشقة(١٠)** " وتقول أيضاً : " **هذا المكان يصلح لفئة قصار القامة أصحاب الأجسام الصغيرة النحيلة (١١)**" . كما تقول في وصف ذاتها في سياق ترميم شقتها : " **أنا أنظر حول العينين وحول فمي وما يجاوره و الجبين ذي الخط المحفور قرب الحاجب الأيمن و الخطوط و التجاعيد التي تدل على تاريخ الاستعمال و صلاحيته ... و الرقبة ذات الأعصاب و الشرايين النافرة ... البقع السوداء تحت العين ... فأرى النمش الموزع عشوائياً في الصدغين و الوجنتين و الحنك ، أما اللسان ... فلونه يتغيّر ويصبح أبيض بسبب ضعف جهز مناعتي(١٢)** .

تفصح هذه المقتطفات من الرواية عن عمق المسافة للعلاقة بين المكان و الذات فلا ترتبط به أو ترغب فيه ، كما تحيل على الخراب النفسي الذي سكن راوية(١٣) .

وبفعل الحب الجديد تتحول حياة راوية فتقرر ترميم شقتها كناية عن ترميم ذاتها ، كذا صنع الحب ببحر فقد غيّر حياته بعد أن أوقعت به راوية في فخ المراسلات فكشف عن أسراره و مكنوناته و أوجاعه و مشاعره وانهزاماته ، فتعرى في تلك السطور التي كان يبعثها إلى راوية ، وقد أبدى بحر قلقه من هذه اللعبة وبغضه لها فِقال : " **هذا المرض ، الكتابة ، أكتب إليكِ فأبغض هذا الحل الذي صوّره عقلك اللئيم** "(١٤) . ثم تكشف هذه اللعبة عن خواء السرد عند الرجل فيقول في ذلك : " **لم يعد لديّ ما استطيع أن أدونه لكِ ... و الوحيد الباقي الممكن ، والذي أجرؤ عليه ، وأنا أصرخ الآخر وأرفع ذراعي إلى أعلى ، هيا اقفز يا بحر من كل هذه المخطوطة وانج بنفسك** "(١٥) . على حين أحبت راوية هذه اللعبة فهي راوية الحكاية فدل اسمها على مهارتها في الحكي فتستدعي صورة الأنثى الساردة (شهرزاد) التي لا تمل الحكي ولا يتعبها طول الروي فتهزم (شهريار) بحكاياتها . على حين يهزم بحر حين يوضع موضع السارد هُزم لما كشف عما فيه بعد أن ألقى معطف الغموض عنه . وتنتهي الرواية بفشل اللقاء بينهما ، فلم تعد راوية تكتف بصورة ذاتها المنعكسة في مرايا الآخر مهما كانت جميلة فهي مرايا لا تمنح الذات المتمرئية نشوة وزهواً وإنما مواجهة حادة مع الراهن المعتم . فتقول راوية على الرغم من جمال صورها التي التقطها بحر لها : " **كما فعلت أنت بتصاويري حين وصلتني كطرد في أحد الأيام أخفيت ترهل خديَّ ، و الجيوب السوداء تحت عينيَّ و تهدل أجفاني ... فشعرت بسوء حظي أمام نفسي** "(١٦) .

تنتهي الحكاية ومازال بطلاها ممزقان يبحثان عن هويتهما الضائعة بين ذواتهم و أوطانهم .

الهوية الأنثوية وجزيرة النساء :

إن رواية (المحبوبات) كغيرها من روايات عالية ممدوح تطرح الهم الأنثوي في إطار الاغتراب عن الوطن ، فتكون الذات الأنثوية تحت اضطهاد مركب : اضطهاد الثقافة الأبوية ، و الاضطهاد السياسي ، الذي ألقى بها في المنفى .

فضلاً عن مفارقة الاشتياق إذ تتوق ذات الأنثى إلى الحرية وكسر أغلال الذكورة منذ القدم ، بيد أنها لا تفتأ تتحرق شوقاً لذاك الوطن المكتنز بالفحولة وثقافتها الطاردة

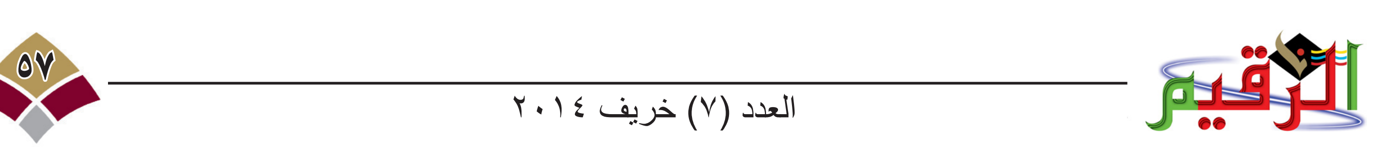
هكذا كانت سهيلة يعتصر قلبها ألمٌ على بغداد وأهلها وذكرياتها فيها فتبكيها على الرغم من القمع و التعنيف الذي كانت تلاقيه على يد زوجها ذي الرتبة العسكرية العالية ، المتشدق بمبادئ الحزب و الثورة .

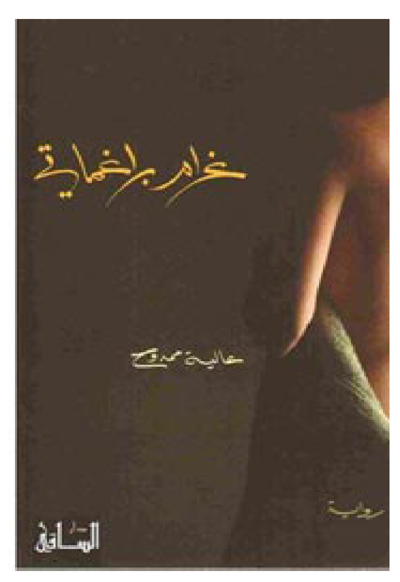
سهيلة ممثلة مسرح مرهفة ومبدعة في لحظة قررت التمرد و الهرب من بغداد إلى فرنسا . وهناك بين آلام بغداد التي سافرت معها وبين وجع الغربة عنها دخلت دوامة من الحزن لم يخرجها منها إلا تلك الصداقات التي عقدتها مع النسوة فقط : عراقيات ، وعربيات ، وفرنسيات ، و أعمار مختلفة ، " المحبوبات نسوة متضامنات كدن يستغنين عن الرجال بعد أن مررن بتجارب مؤلمة ، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجياشة و الأحزان المتبادلة و الرسائل و اليوميات ... والطبخ و احتساء النبيذ و الموسيقى ، يكافحن بعيداً عن هيمنة الأزواج و الآباء و الإخوان ... وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبحاً عاماً وتهميشاً مقصوداً فيلجأن إلى تواصل داخلي فيما بينهن ، يستعضن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر بهم إلى الاستئثار بكل شيء " (١٧) .

فيكوّن جمهورية نسوية تُظهر قوتها الغيبوبة التي دخلتها سهيلة وهناك يكشفن عن أواصر تَجمعهن في غرفة إلى جوار غرفة سهيلة في المشفى فلا يبرحنها ، حتى يظن نادر – ابن سهيلة – بأنهن آمن عليها منه و أقدر على رعايتها ، فيقتله الإحساس بالذنب تجاه والدته ، حتى يتحول إلى محب لهذا الجمع من النسوة ، فيرى في كلٍ منهن أماً له .

لم تكن فكرة مملكة النساء غريبة عن الفكر النسوي و أدبياته ، فلم يخلُ منها أي ميراث ثقافي ، إن خلق مملكة نسوية خالصة ونفي الرجال خارجها يُأمِّن الخلاص من الرجال و سطوتهم ، فضلاً عن شعور النسوة في حال الإتحاد بالقوة و الغلبة .

وقد عدّ د. عبد الله الغذامي هذا النمط من الرؤى النسوية بأنه من رواسب الذكورة القائمة على نفي الآخر المؤنث وعزله ، ولما كان الفكر النسوي يدعو إلى المشاركة و المساواة في





الأدوار مع الآخر المذكر ، فإن جزيرة النساء فكرة مستعارة من الثقافة الذكورية ، لذا فهن يُعِدنَ نفي أنفسهن في الكتابة بعدما نفاهُن الرجل في الواقع . وأطلق بعضهم هذه الرؤى بالنسوية الانعزالية .

إن عالم النساء الذي تطرحه (عالية ممدمح) على لسان سهيلة وصويحباتها (فصوص الماس) كما تسميهن ، مختلف لا يمارس نفياً للرجل بعامة بل الرجل المتسلط وحسب بدليل وجود (حاتم) زوج نرجس أحد فصوص الماس ، صديق لهن لكنه ليس بالآخر العدو بل هو الرجل النصير المحب لزوجه وبناته ، فنان مرهف الحس ، وكذلك نادر الذي انضم إليهن لاحقاً ، فهو قريب إلى تركيبة أمه سهيلة ومفارقٌ لشخصيةِ والدِهِ المتسلطة .

إذن جمهورية سهيلة ليست طاردة للرجال جميعاً بل تستقطب مَن يحاكي الهوية النسوية ويدعمها ، يقول نزيه أبو نضال : إن الرجل الذي لا يريد المرأة لجسدها هو الحليف التاريخي و الموضوعي لتمرد المرأة (٢٠) .

كما تتضح هوية الكتابة النسوية في المحبوبات في كسر الصور النمطية للمرأة التي رسخت في الذكورية ، من خلال قراءة الصور الموروثة قراءة جديدة ، ومن قبيل ذلك ما طرحته من أفكار (هيلين سيكسو) على لسان تيسا هايدن الكاتبة النسوية (٢١) ، فيأتي تعليق سهيلة على آراء تيسا في هذا النص : " **كنت أقرأ أفكارها و أهتف في سري ، إنها استجابت لأسراري أنا ، وهي تواصل كشف ذلك العالم و سبر غوره ، في محاولة منها لتفكيك البنية الأبوية المستقرة لدور حواء المتمردة ، مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم . فقد استجابت حواء لرغبتها ،أو بالأحرى لإنسانيتها باعتبار أن الإنسان كائن يخطىء ، وغامرت هي بالتمرد و الأكل من الشجرة المحرمة ، بينما استجاب آدم للسلطة و القانون الوضعي وأعرافهما ... وفضل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الذي سرعان ما جرفه معه عندما لم يستطع مقاومة سحره الأخّاذ ... وهي تجد أن هذه القصة البدئية ... تبلور الطريقين الأساسيين المطروحين أمام الإنسانية منذ فجرها الأول : الانصياع للأمر المقرر وجني ثمار الطاعة العمياء التي أتاحت للرجل ... أن يصبح أسيراً للسلطة ، وحكمت عليه بأن يكون عبداً لأعرافها ... بينما دفعت المرأة ثمن تمردها ولاحقتها اللعنات الدينية و الأبوية ولزمــن طويل** " (٢٢) .

وهنا تعيد تشكيل الصورة البدئية من جديد في ثنائيات متقابلة : تمرد الأنثى / انصياع الرجل الذي أنتج تحرر الأنثى انسانياً / عبودية الرجل فكانت اللعنة للأنثى / السلطة للرجل .

وهناك صورة أخرى متجذرة في ثقافات الشعوب وهي صورة الأنثى الجارية المستضعفة (٢٣)، ولم تنف عالية ممدوح هذه الصورة في رواياتها بل أوّلتها على لسان سهيلة : " **الشيء المذهل أنّنا كنسوة نبدو و كأنّنا صفحنا عن كلّ شيء : الألم الشديد ، الرفسات في القفا و الهراوات العسكرية . كان المسدس في بعض الأوقات يخرج من الدرج ويصوّب علينا خلال ثوان ، فيشرعون بلذة حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم ، نُقص ذلك بعضنا البعض ، نتضاحك وتعود الصور لتبهرنا أكثر ... لم نتعثر بثيابنا قطّ ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون ، بل كنّا متأهبات ، نتجلد ونهزأ منهم حتى يسأموا ويكفوا** "(٢٤) .

إن الخوف و الذعر ليس هو الإحساس الحقيقي الذي ينتاب الأنثى وهي تتعرض للتعنيف من زوجها بل هو السخرية والاستهزاء ، فهي تعرفه يزمجر حتى يكتفي فينتهي المشهد بل هي تعمد لزيادة الإثارة بالتظاهر بالذعر و التعثر بثيابها تسريعاً للعرض ، وبهذا تكون المرأة هي المحرك الأوحد للأحداث تعرف بدايتها وتخبر جيداً نهايتها ، فتتلاشى صورة الأنثى الضعيفة الخائفة .

بدا لي أن الكاتبة تلمست طريقاً أنثوياً في الكتابة من خلال إعادة قراءة الموروث الفكري بطريقة مؤنثة هذه المرة .

وهناك ملمح آخر في الرواية يكشف عن ركن من أركان الهوية الأنثوية وهي الأمومة (٢٥) ، إذ خصت الرواية بمشاعر الأمومة و الحنين تجاه الأبناء ولا سيما بين سهيلة ونادر .

الهوامش

١- ينظر المرأة و اللغة : ١٣٧- ١٤٠
٢- ينظر السرد النسوي ، د. عبد الله إبراهيم : ١٠٣
٣- السرد النسوي ، د. عبد الله إبراهيم : ١٠١
٤ - ينظر ارستقراطيو المنفى ، حاتم الصكر ، موقع عالية ممدوح
٥- غرام براغماتي : ١٢٤
٦- غرام براغماتي : ١٦٢
٧- غرام براغماتي : ١٠٦
٨- غرام براغماتي : ١٠٦
٩- غرام براغماتي : ٦٤
١٠ - غرام براغماتي : ٧١
١١ - غرام براغماتي : ٧٠
١٢ - غرام براغماتي : ٧٥ - ٧٦
١٣- ينظر شهرزاد وغواية السرد ، وجدان الصائغ : ١٩١




١٤ - غرام براغماتي : ١٧٥
١٥ - غرام براغماتي : ٢٠٣
١٦ - غرام براغماتي : ٢١٨
١٧ - السرد النسوي ، د .عبد الله ابراهيم : ١٣٣
١٨- ينظر المرأة واللغة : ١١٣ - ١١٧
١٩ - نسويات ، ت،س،مور / ترجمة سهيل نجم ، ضمن كتاب من الحداثة إلى ما بعد الحداثة : ٢٢٢
٢٠ - ينظر تمرد الأنثى : ١٦
٢١ - السرد النسوي : ١٣٣
٢٢ - المحبوبات : ٢١٩ - ٢٢٠
٢٣ - المرأة و اللغة : ٢٣٣
٢٤ - المحبوبات : ٩
٢٥ - السرد النسوي : ١٠٦

* أبو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الأدبية

(١)

يقول د.احسان عباس في مقدمة كتابه – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – تركت هؤلاء النقاد يتحدثون عن مواقفهم في أكثر الأحيان ولم أحاول أن أترجم ما قالوه إلى لغة نقدية معاصرة إلا في حالات قليلة جدا ...هذه التجربة الحسية لعشرات المؤلفات التي كتبها خلصت إلى هذه النتيجة البليغة التي هي دعوة تامة المعنى لدور التلقي في أن يعيد بناء الكثير من الجزئيات والقضايا المفردة على نحو جديد ...

وفي ذات السياق نجد أن كتاب (أبو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الأدبية) للباحث والأكاديمي د . عبود جودي الحلي ، يهتم في الحفاظ على شكل النص المنقول ومضمونه ويراعي الموضوعية والحياد وهو يستعرض الوقائع والأحداث بكل تفصلاتها ومداخلاتها المتناثرة هنا وهناك .. هذه الدقة في التعامل مع المنتج التاريخي بوصفه كمادة جوهرية وأصيلة غير قابلة للتهاون مع مفاهيم عصرية مستجدة مالم تتطلب من الباحث مهارات فنية لتجاوز صيغتها واختراق منظومتها المتكلسة والمحنطة لجعلها متفاعله مع منطق الاستدعاء والمساءلة الفنية ..





(٢)

ينقلنا الكتاب عبر سياحة فكرية وأدبية لواحد من الرواة العرب المخضرمين في زمانه ، الذي جاب الكثير من البوادي والقفار والمدن والأمصار .. متنقلا بين العديد من القبائل متحريا ينابيع القصيدة فيها وفاحصا مستبصرا خفايا ومزايا الأدب وفنونه كاشفا ما له وما عليه ...

(٣)

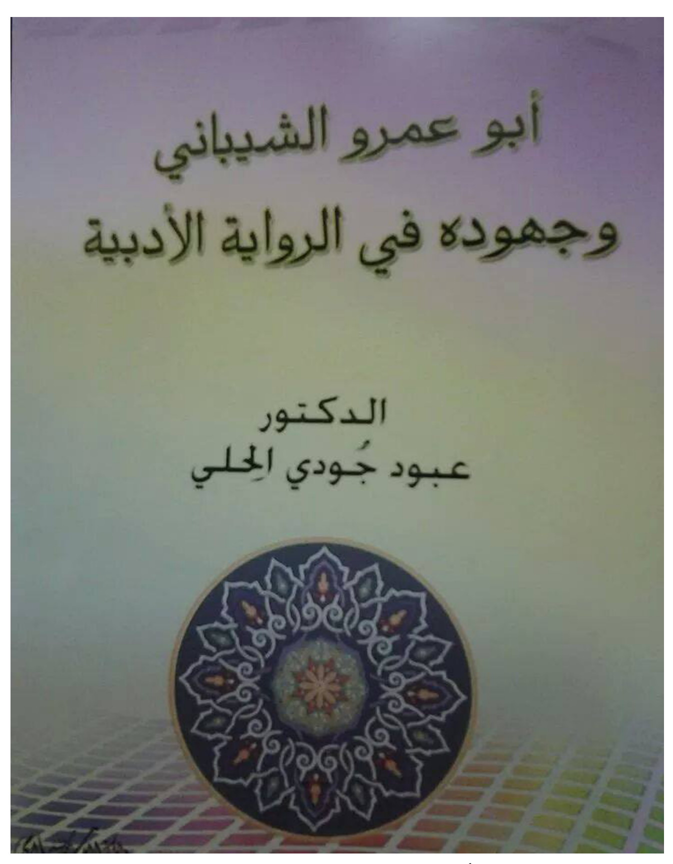
وقبل أن نأتي على أهمية التعريف والتعرف على هذه الشخصية المائزة في تاريخ الأدب العربي , لابد لنا أن نقف عند نقطتين مهمتين في هذا الصدد .

الأولى : هو فهم دور الراوي في الأدب عند العرب ومدى اهتمامه وحرصه في تثبيت أسانيد النقل والتأكد من طبيعتها ومتغيراتها ، بحيث مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة لم تختل الصورة أو الوظيفة المرسومة لها أو تقلل من شأن قائلها وهذا ما يشد الصلة بالراوي من جهة و أن يكتسب مكانة علمية رفيعة في المجتمع الأدبي من جهة أخرى .

ثانيا : عادة ما ينظر إلى أهمية الراوي ليس في النقل والتوثيق بل يتعدى ذلك إلى دوره النقدي وكما في قول الآمدي ، أنه أمرء متخصص كالبناء أو العارف بشؤون الخيل ..وهذا يتطلب منه رسم الفوارق بين شاعر وآخر وبين أدب العامة وأدب الخاصة والمتقدم والمتأخر والمفاضلة بينهما على أساس النظم والمعاني أو ما يسمى الطبع والصنعة ، والأكثر من ذلك يذهب الباحث والأديب أحمد حسن الزيات في كتابه – في اصول الأدب – إلى القول : من أن الرواة العرب لهم دور خصب في متابعة اكتشاف المصطلحات وميزتها التداولية ومدى قدرتها على الثبوت والأرجح والأصلح في تعاملها مع النصوص الأدبية بعضها يأتي من النص مثل الاشتقاق والجناس والطباق والبديع والبيان والأطناب والمجاز والإيجاز والأخذ والكذب (الخيال) والتوارد والسلخ والنسخ والإهتدام وغيرها وبعضها يأتي من البيئة مثل مصطلح الفحولة الذي اختاره الأصمعي والخليل بن أحمد الفراهيدي في استثمار الخيل حين جعل الأبيات غراء ومجلة ومرجلة وعمود الشعر عند الآمدي توثيق الصلة بالخباء وحازم القرطاجني رغم أتساع المصطلح لديه بعد قرون يستعمل مصطلحين مستمدين من الفرس وهما التسويم والتحجيل وهذا ماحدا بأبن المعتز في كتابه - البديع – أن يضم أغلب المصطلحات المتداولة مميزا بين قوتها وضعفها وعلى الرغم من مآخذ كثيرة على هذا الكتاب قياسا بما قدمه قدامة بن جعفر بصحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ إلا أن الكتاب والآراء الأصطلاحية التي وردت فيه بقيت متاحة أمام جدية الباحث وتفنيده وتمحيصه لها ..

(٤)

وفي ضوء ما تقدم ندرك أهمية وقيمة هذا الكتاب – أبو عمرو وجهوده في الرواية الأدبية – أمام الدارسين



والباحثين لتتبع الأثر في بعده الفني والجمالي والدلالي ، هذا الأثر وميزته سواء كان في نسب القصيدة أو في تقنياتها أو في مايدار من مصطلحات نقدية قادرة على تحسين الذوق والارتقاء به في الاستخدام والاستعمال من أجل الفرز والتمايز وكشف المواهب الأدبية التي كرس لها حياته جلها منقبا وباحثا ومستفيضا في تحقيقاته ودرسه .

إذ يعد إسحاق بن مرار الشيباني المكنى أبو عمرو الشيباني على الرغم من ندرة المصادر وشحتها أحيانا حول طبيعة نشاطه الفكري ومجالسه الأدبية واحدا من ألمع علماء اللغة في الكوفة وأشهر رواة زمانه وثقاتهم فقد جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة خلال مدة عمره الذي تجاوز مائة وثماني عشرة سنه كما ورد ذلك في قول تلميذه ابن السكيت ....وعاصر الفترة الأموية والعباسية أي القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث للهجرة.. وقد كانت جهوده في اللغة والرواية تذكر إلى جنب الفراهيدي والأصمعي وأبو عبيدة والكسائي والفراء وغيرهم من العلماء الثقاة وقد قال عنه أبو الطيب اللغوي بأنه أعلمهم باللغة وأحفظهم وأكثرهم أخذا عن ثقاة الأعراب وجعله الأزهري ممن عرفوا بالصدق في الرواية والمعرفة الثاقبة في نواحي الشعر وحفظه وقال عنه ابن النديم هو واسع العلم باللغة كثير السماع وقال فيه المرزباني انه راوية أهل بغداد كما وصفه الخطيب البغدادي بأنه اعلم الناس باللغة موثقا فيما يحكيه .



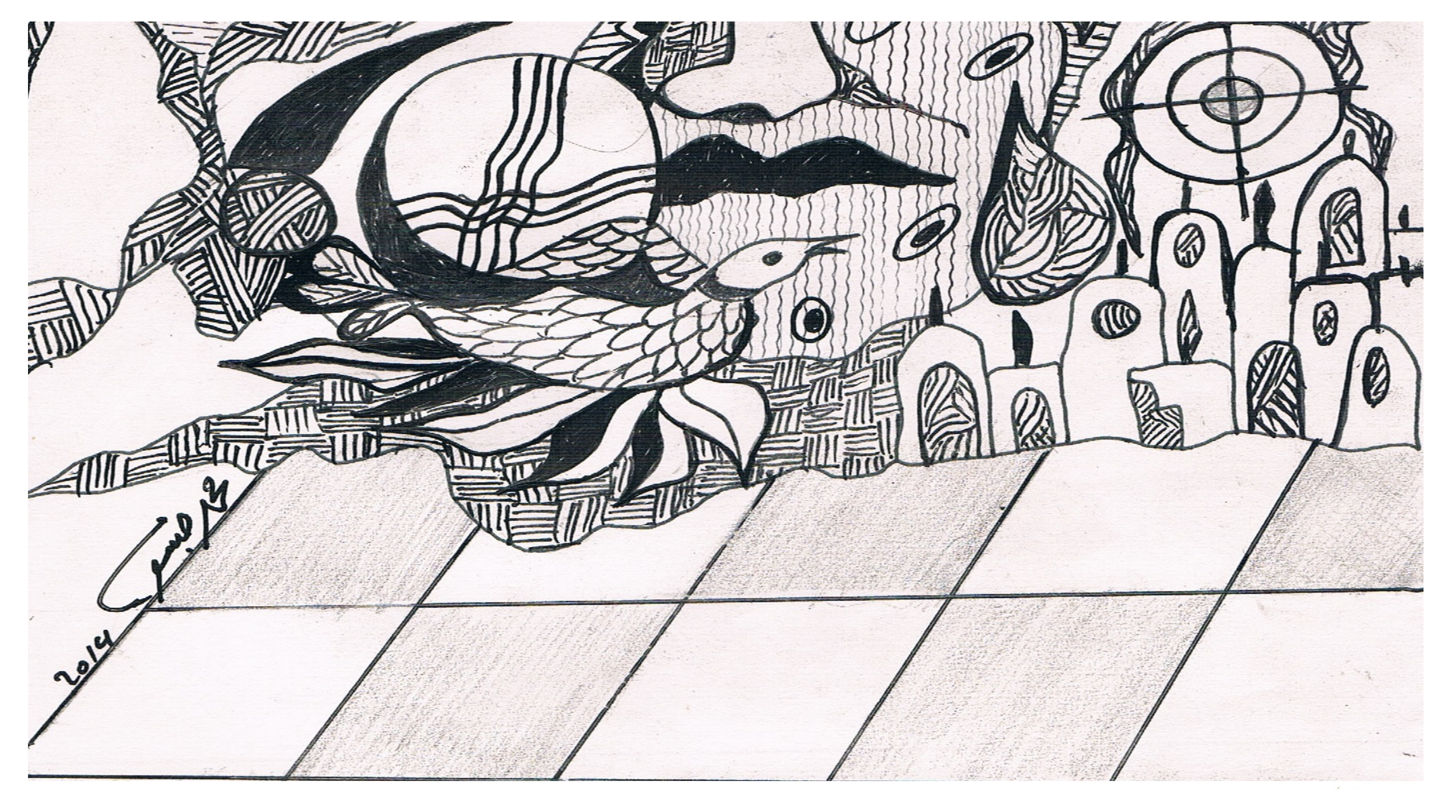

وورد عنه في الصناعتين انه طلب من احمد بن حبنل وهو واحد من تلامذته الملازمين لدروسه في اللغة أن يكتب جميع ما يجري في مجلسه ولكن لم يصل منها إلا النزر اليسير وبقى كتابه الوحيد – كتاب الجيم - الذي عرض فيه عددا كبيرا من الأمثال مقسما طرقها إلى ثلاثة أنواع منها التي لم يكتب لها الذيوع والانتشار أو التي تفتقر عن كونها أمثال يعتدي بها بالإضافة إلى الأمثال المعروفة وجميعها مبوبة حسب الحروف لتكون مرجعا للكثير من الباحثين والعلماء أمثال ابي الفرج الأصفهاني والآمدي وابن السيد البطليوسي وابن حجر والبغدادي وغيرهم ... وهذا النوع من الكتابة خصه الجاحظ بالقول : من ان الشيباني قد انفرد بإيراد صيغة جديدة للمثل وشرحه وتفسيره ..وتناول الباحث قضية الشاهد الشعري في كتاب الجيم متطرقا عبر فصل كامل إلى طريقة الشيباني التي تغفل تنسبة عدد من الأبيات لقائلها معللا الباحث السبب في ذلك يعود لشهرة هذه الأبيات وذيوعها في كل مكان ثم أن الأبيات في كتاب الجيم فاقت على (٤٥٠٠) بيت وهذا لم يكن أمرا هينا أو سهلا بطبيعة الحال أمام هذا الجهد وكثافته العالية أن يخلو من الشد والجذب والتباين ومع ذلك بقى هذا الكتاب محط اهتمام وعناية الباحثين ..وأما عن مجالسه فقد روي ياقوت الحموي بأنها مكان يلتقي فيها علماء اللغة والنحو ورواة الأدب ويؤمها الطلاب من مختلف الديار والأمصار وكان واسع العلم ملما بأشعار القبائل وأصحابها ثاقب النظر في محاسن القصيدة ومساوئها ومن آرائه النقدية إنه كان يتحامل كغيره من النقاد على الشعر المصنوع الذي هو التكلف أو التصنع أو الصناعة ..وحسب مايروي يونس بن حبيب بان الشيباني كان لا يخفي رأيه في حالة الشعر وأن أستحسنه يحاجج فيه أما في المناظرات فقد كان له فيها الظفر سواء في رواية البيت أو في تعديل مانقله الرواة ..وفي مسائل فكرية أخرى نراه يتجنب الخوض في قضية خلق القران التي أثيرت في زمن المأمون ليس تحاشيا ردة فعل السلطان بقدر ما كان يؤرقه من التحسب الخاطئ للاجتهاد وتفسيره بغير موضعه .

لقد كان أبو عمرو الشيباني كما جاء في خاتمة الكتاب رجلا متنوع الاهتمامات ، لقد كان لغويا ومحدثا وراويا للأدب العربي وكاتبا ...إلى غير ذلك إلا أن جهوده في الرواية الأدبية كانت كبيرة حتى قيل أن دواوين العرب قد أخذت عنه ... كذلك نوه الباحث إلى أهمية كتاب الجيم بوصفه كتاب لغة يحتوي على ثروة أدبية هائلة تتمثل في الشعر والأمثال ، إذ يمكن الاستدراك منه على دواوين الشعراء ومجاميع شعرهم (١)كما أنه كان مهتما بالغريب والنادر من اللغة .

الهوامش

١- إذ أن لمؤلف الكتاب بحثا عنوانه – رواية الشعر القديم في كتاب الجيم لأبي عمرو الشيباني – نشر في العدد الثامن من مجلة (السدير) التي تصدر عن كلية الآداب في جامعة الكوفة .

* الكتاب يقع في ثلاثمائة واثنان وأربعون صفحة من الحجم الكبير وهو بالأصل أطروحة ماجستير تقدم بها الباحث إلى مجلس كلية التربية جامعة بغداد .







مرجعيات النص الروائي بين الوثيقة والرؤية الفنية
دلالة السرد التاريخي التخيلي

د. عبد الله الخطيب
المغرب



تعمد العلوم الإنسانية المختلفة إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ واستيعاب أبعادها ،من مثل ما تقدمه علوم التاريخ والأنثروبولوجية والاجتماع وغيرها من نظريات ومعارف ورؤى مختلفة ،وذلك في محاولة لتفسير العلاقة المركبة بين الإنسان من جهة، والمنظومة التاريخية والثقافية من جهة أخرى .

والرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السردي التخيلي ، تحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ، لتسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص ، وضمن حقول الفن والآداب المختلفة، جنباً إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأخرى .

وإذا كانت الرواية بشكل عام " هي تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي "(١) ـ كما يرى أحد النقاد ، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية : الإنسان والزمان والمكان ، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصّة أو الطابع القصصي.

والرواية الأدبية تفرز الرواية الاجتماعية والرواية الواقعية بأنواعها ، والرواية الجديدة، والرواية التاريخية وغيرها ، فإنّ لهذه الأخيرة علاقة خاصّة بالتاريخ ، مستمدة من موضوعها وأسلوبها ، فالرواية التاريخية تشترك مع الرواية الأدبية ـ بصورة عامّة ـ في وجود بنية تاريخيّة تتأسس عليها ، بمعنى وجود فضاءٍ وأحداث وشخوص كما في الواقع ، إلاّ أن الرواية التاريخية تنطلق من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب ، وتشكل جزءاً من تاريخنا وماضينا الممتد حتى اللحظة الراهنة .





فالرواية ابتداء تقوم على بنية زمنية تاريخية ، تتشخص في فضاء تاريخي ، يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة أو القادمة ، تضيئه أحداث تحييها شخصيّات إنسانية فنيّة ، حيّة وكاملة .

والرواية تعمل على استكناه وحدة الجوهر الإنساني الثابتة عبر امتداد التاريخ ، في سبيل التقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق ، وهي إذ ذاك تستدل بنظرة علوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم النفس لتدرس من خلالها أعماق النفس البشرية وكينونتها التاريخية والاجتماعية .

ومن الصعب في تمهيد كهذا الإحاطة بمختلف القضايا والإشكاليات التي يطرحها "تصور الرواية التاريخية "في أدبنا العربي الحديث والمعاصر،بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموماً ،تتنوع وتتعدد بحسب المقتضيات النظرية والتعبيرية التي تخص سؤال الكتابة وإنجازاته التخيلية ،وهذا ما يجعل أسئلة الرواية متجددة باستمرار ليبقى النثر الروائي إسهاماً معرفياً وثقافياً مخصّبا للرغائب والأحلام والذوات . غير أنّي سأحاول في هذا التمهيد تناول بعض المباحث التي تسهم في تقديم لمحات نظرية عن الرواية التاريخية ،من حيث التعريف ،وعلاقتها بالتاريخ،وحدودها الفنية والحقيقية .

تعريف الرواية التاريخية :

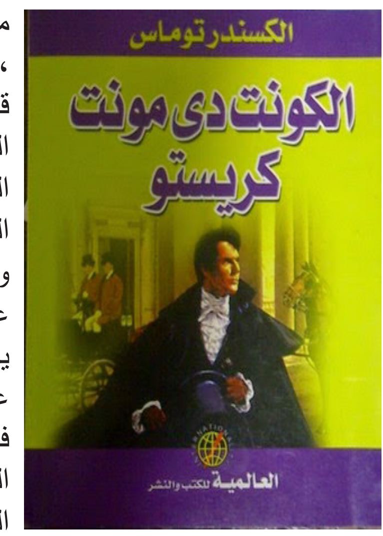
يعرّف جورج لوكاتش الرواية التاريخية بأنّها "رواية تاريخية حقيقية ، أي رواية تثير الحاضر ،ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات "(٢).فهي بالتالي "عمل فنّي يتخذ من التاريخ مادة له،ولكنّها لا تنقل التاريخ بحرفيته ،بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه ،أوموقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له"(٣)

علاقة الرواية التاريخية بالتاريخ :

إنّ الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرواية بالتاريخ من شأنه أن يقود الباحث نحو إعادة التفكير في إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ وهذا يجعلنا نطرح عدّة أسئلة من مثل :هل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعيّة للحدث الروائي ؟وبالتالي فإنّ في هذه الحالة مرجعيتين :مرجعية حقيقية متّصلة بالحدث التاريخي ،ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي .

وهذا يصل بنا إلى سؤال هام :كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أي كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخييلي؟وسأحاول هنا الوصول للإجابة عن هذه الأسئلة.

على الرغم من حبّ الإنسان الشديد للماضي بكل ما فيه

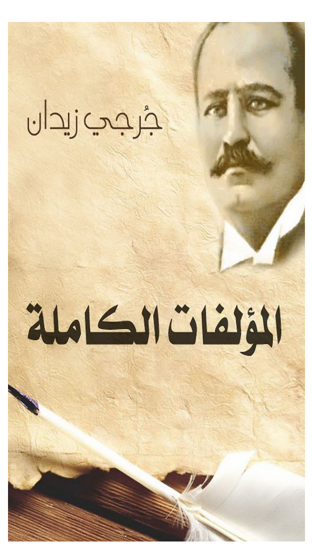


من تفاصيل وخبرات ـ فالماضي ملك التاريخ ،والتاريخ حافظه ـ ،نجده غالباً ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ ،ويمل الحياة بين صفحات هذه المراجع المملوءة بالحشود الهائلة من الأحداث المملة والأخبار المتشابهة ،لاسيّما أنّ أكثر المؤرخين قد يجيدون جمع الأخبار ومقارنتها والاستنتاج منها ،إلاّ أنّهم يقومون بهذا في إطارٍ علمي جاف،ويعرضونها عرضاً قد يكون مملاً يغري النّاس بالزهد في كتب التاريخ والوقوف على حوادثه وأخباره .والعنصر الأدبي لازم في كتابة التاريخ ،فإذا أبعد من ناحية احتال على الدخول من منفذ آخر .والشعور بالحاجة إلى هذا العنصر الأدبي هو الذي ساعد على ميلاد الرواية التاريخية ،لأنّ التاريخ يبعث في النفس البشرية التوق للماضي وتقليده في جوانب الخير والحذر من الانزلاق في ثغرات البشرية التليدة والتاريخ حين يصبح بأحداثه وشخصيّاته مادة للرواية ،فإنّه يصير بعثاً كاملاً للماضي ،يرتبط فيه الحاضر بالماضي الخالد في رؤية فنيّة شاملة ،فيها من الفن روعة الخيال وجاذبية الذكرى ،ومن التاريخ صدق الحقيقة .ولعلّ هذا يفسر جاذبيّة الرواية التاريخية التي تحاول أن ترد الحاضر لشيء كان موجوداً فعلاً ، فالقارئ وهو يقرأ الرواية التاريخية يشعر أنّ ما يقرؤه ليس من صنع خيال المؤلّف ،فالخيال وظيفته هنا هو تشكيل الصورة التي كانت عليها الحياة في العهد القديم ورسمها دون تحريف أو زيادة أو نقصان ،بيد أنّ الأديب غيّر في مجريات الحدث التاريخي لينسجم البناء الفنّي مع ما يدور في خلده ووجدانه .

وليصل الأديب في كتابة الرواية التاريخية إلى هذا الغرض من الفائدة والمتعة عليه أن يقرأ التاريخ "قراءة تعمر نفسه بأحداثها وتمتلئ مشاعره بمواقفها ،وسوف يتأثر بها تأثراً يملك عليه نفسه ويستولي على خاطره، وبذلك يندفع للترجمة عن مشاعره والتعبير عن أحاسيسه ،ويصوّر لك نفسيته حينما لامسته تلك الشرارة من الذكرى مما يجعل إنتاجه صورة صادقة من نفسه وفكره وترجمة عن أحاسيسه وعواطفه حيال تلك الحادثة أو البطل الذي عمر نفسه وملأ فؤاده وملك عليه خاطره "(٤) فالتاريخ في صورته المعروفة ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لها وجود محدد، وقد أعدت سلفاً وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي. وفيما يتعلّق بالتزام الروائي حقائق التاريخ،يقول لوكاتش :

"يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة "(٥)

والناقد هنا يرى أمرين ،يتمثل الأول في ضرورة الالتزام بحقائق



التاريخ الكبرى دونما تغيير أو تزييف ،فيما يقوم الأمر الثاني على جواز استيعاب الرواية التاريخية للبطل الروائي غير الحقيقي، والحبكة الفنية المتخيلة على خلفية صيرورة الأحداث التاريخية الحقيقية.

والروائي في استلهامه للتاريخ يعيد ترتيب الأشياء وتوزيع الأدوار كما يريد، تأصيلاً لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد.

والروائي في انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين "يقدر المسافات، ويشكل الألوان، ويصور الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين"(٦). ليخلق بعد ذلك نصاً إبداعياً نواته وحدة التجربة الإنسانية، بمعنى أنّ ثمة أشياء تتجاوز المكان والزمان لتكون الجوهري في الإنسان.

هل وجود بعض الأحداث التاريخية في الرواية يكفي للقول بأنها روايات تاريخية؟

يكاد التاريخ أن يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل.ولعل هذا يجعل المسافة بين الواقع والقائم والواقع والممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال.

إن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلاً للتخيل، وكأنّ الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها،بل في الطريقة التي تقدمها بها"(٧) والعلاقة بين الرواية والتاريخ هي علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية:الشخصية،الزمن،الفضاء....ولذلك،لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير السمة السردية للكتابة الروائية والتاريخية وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل والتنويع عما قاله التاريخ "بلغة أخرى"،واعتماد الرواية التاريخية على الحدث التاريخي لا يعني أنها تعيد كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عمّا لا يقوله التاريخ.

إنّ الرواية العربية، وهي لا تعيد استثمار التاريخ في إنتاجها للدلالة الروائية، تقدّم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنّها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل، ولأنها تعبر أيضاً عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

ويمكننا القول إنّ الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج التاريخ بالأدب ؛ فالتاريخ ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لوقائع تاريخية معينة سواء كان الأمر يتعلّق بالحوادث أو بالشخصيّات ،بيد أنّ هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلاً جديداً؛ بحيث يصبح عنصراً فنيًّا من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقاً لمزاجه الشخصي، لذا فإن "كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق لأنّ الشخصيّات في التاريخ لها وجود محدد، أو بعبارة أخرى هي معدّة سلفاً وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها، وعلى الفنّان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التاريخ، وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً "(٨) لكن يشترط في هذه الصياغة للمادة التاريخية أن تحافظ على كنهها وواقعيتها التاريخية كما هي، فيؤذن للروائي أن يحذف أو يزيد على الحدث التاريخي؛ لكن ضمن ضوابط المحافظة على جوهر المادة التاريخية المعاد صياغتها في العمل الأدبي.

وهناك علاقة طبيعية بين التاريخ والفن الروائي، فالمؤرخ حين يعمد إلى تصوير التاريخ وتسجيل أحداثه عليه "أن يلزم شكلاً من الأشكال السردية الثلاثة، وهي :الحوليّات والأخبار والتاريخ.

أمّا الحوليّات annals ، فمعناها سنوياً وهي مشتقّة من أصل لاتيني.

أمّا الأخبار chronicles ، فالأصل يرجع إلى اليونانية chronika وتعني زمنياً .

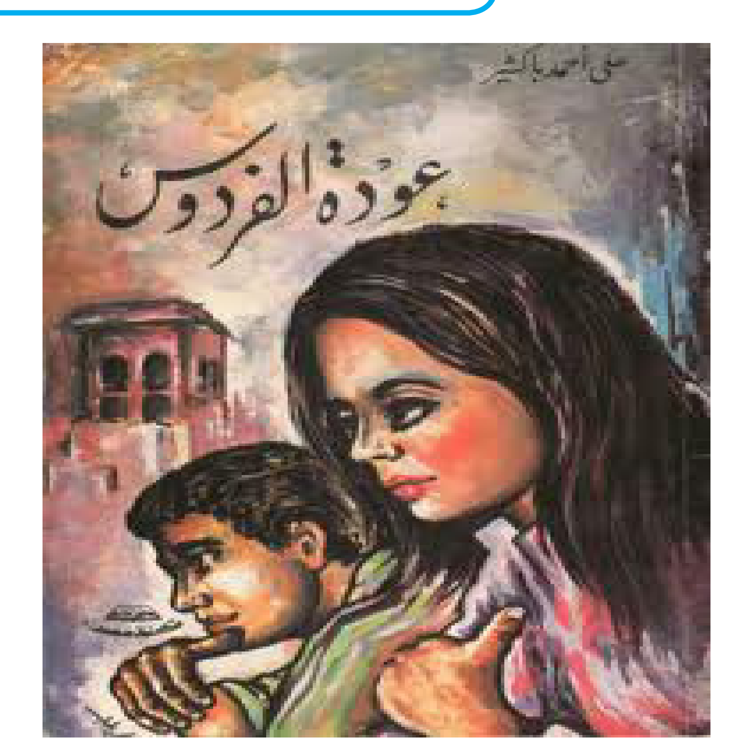
ومن هنا يتضح أنّ المصطلحين (الحوليات والأخبار) مشتقّان من فكرة الزمن، فهما سجل أو قائمة أحداث مرئية مرتبة ترتيباً زمنياً، ولايظهر منها المحور الاجتماعي الذي يصور أحوال الأمّة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أي دون احتوائهما للعنصر القصصي.

أمّا المصطلح الثالث، التاريخ history فهو يعني قصة وتاريخاً في آن واحد ـ أي أنّ التاريخ هو احتواء للأحداث في قالب قصصي، يعنى المؤرّخ فيه بذكر الأنظمة الاجتماعية والسياسية السائدة من حوله في سرده لأحداث التاريخ مما يقرب عمله هذا من عمل روائي؛ حتى قال كروتشة :

"لا تاريخ بلا قص"أي أنه ليس هناك مانع من إضفاء البنية القصصية أثناء تناول أحداث التاريخ وتسجيلها"(٩).

ومن هنا يتضح لنا وجود ارتباط فطري بين التاريخ والفن الروائي،إذ إن كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي. ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ اتجه الكتّاب إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حيّة نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم ذواتاً تحس وقلوباً تنبض.





بداية ظهور الرواية التاريخية الغربية والعربية

يذهب الدارسون إلى القول إن "الرواية الغربية [نشأت] في مطلع القرن التاسع عشر،وذلك زمن انهيار "نابليون"على يد الكاتب الاسكتلندي والتر سكوت ١٧٧١ ـ ١٨٣٢م إذ ظهرت رواية سكوت "ويفرلي"عام ١٨١٤م"(١٠)، وإن معظم من جاءوا بعده اهتدوا بما قرره وساروا على نهجه .وقد كتب سكوت سلسلة طويلة من القصص التاريخي لاقت نجاحاً كبيراً في إنكلترا وله أعمال أدبية متعددة، من أشهرها الرواية التاريخية (ايفانهو) سنة ١٨١٩م، و(الطلسم) سنة ١٨٢٥،ولقد تبع سكوت في كتابة القصة التاريخية عدد كثير من الروائيين، فمن إنكلترا سار على نهجه (بالورليتون وجورج اليوت) وغيرهما.ولم يقتصر تأثيره الفني على إنكلترا وحدها بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا "(١١)فظهر في الأدب الفرنسي الحديث (الكسندر دوماس الأب ١٨٠٢ ـ ١٨٧٠)، وقد نشر من سنة ١٨٤٤ ـ ١٨٥٢م رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي "وقد تبع الكسندر دوماس في هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي (فيكتور هيجو)(١٢)، وكتب هيجو "روايتين تاريخيتين بينهما حوالي أربعين سنة هما: نوتردام دو باري سنة ١٨٣١م ، وكاتر فان تريز سنة ١٨٧٣م"(١٣) ومن هذين الأديبين انتقل هذا اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية الأخرى، ففي الأدب الروسي مثلاً نجد "ليوتولستوى..١٨٢٨ ـ ١٩١٠، الذي كتب روايته (الحرب والسلام) التي تعد أعظم الروايات التاريخية..(١٤)

أما الرواية التاريخية العربية فقد اختلفت آراء النقاد المحدثين في جذورها، وانقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة اتجاهات :

الأول : يرى أنّ القصة التاريخية "كانت تطوراً طبيعياً عن التراث العربي القصصي"(١٥)

أمّا الاتجاه الثاني ،فإنّه يقرر بـ"أن القصة التاريخية الحديثة لم تكن امتداداً للقصّة التاريخية القديمة كقصّة عنترة والسيرة الهلالية وسيرة الأميرة ذات الهمّة وسيرة الظاهر بيبرس وغيرها، فقد زال هذا النوع من الأدب الذي كان صدى للبيئة التي وجد فيها ...، وما هي إلاّ فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة."(١٦)

ويرى أصحاب **الاتجاه الثالث** أن الرواية التاريخية نشأت نتيجة مزاوجة بين الموروث من التراث العربي القديم وبين ما جاءنا من الغرب حيث "تمخض الوعي عن حركة مزاوجة كبرى بين القصص القومي القديم بألوانه التقليدية والعصرية والشعبية والتجارية وبين المثل العليا الغربية والإنسانية للقصة، ونتج عن حركة المزاوجة انقسام القصص الفني إلى قصص تاريخي طويل وقصير إلى قصص اجتماعي طويل وقصير"(١٧).

وأرى أنّ للعرب إرثهم القصصي الشعبي كالسير والتخيلات القصصية والشعبية والقصص الشعري، فلا أحد يستطيع أن ينكر هذا الضرب من الفن القديم . وطبيعة الشعوب أنّ بعضها يفيد من بعض، فالأوروبيون مثلاً في العصر الحديث أفادوا من قصص ألف ليلة وليلة ووظفوها في أعمالهم القصصية ، وأنتجوا فناً متقدماً من الأدب تجاوز المنثور إلى الممثل والمرئي، فالحال نفسه عند العرب الذين أفادوا من الخطوات الأوروبية في الرواية الحديثة، فنسجوا على منوالها أدباً جديداً يحاكي الأدب الأوروبي عرف باسم الرواية التاريخية العربية.

ويمثل سليم البستاني وجورجي زيدان وأنطون فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم الجيل الأول من كتاب القصة والرواية التاريخية، وهو الجيل الذي انصرف جهده إلى التاريخ في سياق حكايات تكون أكثر تسلية وتشويقاً للقارئ (١٨)، ثم تبعهم الجيل الثاني؛ جيل الذين "استلهموا لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي والإسلامي، وكان هذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية ـ بمستويات أدبية ودلالية مختلفة ـ لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب"(١٩) واستلهم بعض الكتاب هذا التراث في رواياتهم بهدف بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ومن هؤلاء عادل كامل ونجيب محفوظ وعبدالحميد جودة السحّار ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعلي الجارم،وقد صدرت روايات هؤلاء في الأربعينات"(٢٠)وعلى الرغم من هذا العدد الوافر من الروائيين الذين كتبوا الرواية التاريخية في فترة متقدمة، إلاّ أنّ المنحى التاريخي يحتاج من القاص أو الروائي إلى وعي عميق ومعرفة شاملة بالحياة الاجتماعية خلال الفترة التي يؤرخ لها فنياً،وعلى ذلك جاءت أعمال باكثير التاريخية،







فيها نوع ملموس من التوازن بين متطلبات الحياة الاجتماعية والفنية، وتطلعه الجاد نحو تأصيل فني للرواية التاريخية الإسلامية، وبذلك جاء الحدث التاريخي في رواياته مرتبطاً بالرؤية الاجتماعية التي كانت تنطلق من التاريخ وتميل به إلى معالجة الواقع .

ومن ثم نستطيع القول: إنّ الرواية الفنية التي ظهرت مؤخراً في البيئة العربية قد تفرعت وتعددت ألوانها، يظهر هذا في التصنيف الذي أعده الدكتور محمد مندور للاتجاه القصصي الحديث عند العرب؛ بادئاً بأول نوع تفرع عن القصة الفنية الحديثة عند العرب وهو "الاتجاه التاريخي الذي ابتداه جورجي زيدان ،وجاء بعده فريد أبو حديد فجدد في معناه وحدد من وسائله وأوشك أن يخلقه خلقاً جديداً في "الملك الضليل"و"زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث منه الأمل وهو علي أحمد باكثير كاتب "أخناتون" و"سلامة القس" و"جهاد" ، أما القصة التحليلية فتمثلها "سارة " للعقّاد، أما أدب الفكرة الذي يصدر عنه توفيق الحكيم، ومنحى طه حسين الذي يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه، وأخيراً لدينا الأدب الواقعي الذي برع فيه محمود تيمور".(٢١)

وتعد الفترة "مابين ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢ هي الفترة التي بدأ فيها التحول الحقيقي نحو اعتبار الرواية فناً يمكن أن تتوفر جهود الكاتب عليه، وفيها اتضحت معالم اتجاهات فنية وموضوعية، بحيث لم يعد الكاتب يعتمد على مغامراته الفردية ، وإنما يستند إلى تجارب سبقته على الطريق وإلى أسس ينطلق منها معاصروه من الكتّاب، فالاتجاه نحو استلهام التاريخ أصبح يشكل معلماً واضحاً"(٢٢)، فاهتم الأدباء والكتّاب بكتابة الرواية التاريخية التي تعالج القضايا المعاصرة في الساحة العربية. وهذه الفترة هي فترة النضج للرواية التاريخية، ولا أقصد التقليل من شأن الروايات التاريخية التي كتبت فيما بعد ولكنني أحسب أنّها جاءت صدى لروايات تلك الفترة.

وإبان تلك الفترة ظهر تيّاران نقديّان: تيّار يدعو إلى التجديد والأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية في جميع العلوم الأدبية والعلمية . وتيّار يدعو إلى المحافظة على القديم وخاصّة التراث العربي الموروث، وكانت وسيلة أصحاب هذا التيار "العمل على إحياء تراث العروبة في الدين والعلم والفن"(٢٣) فكان من الطبيعي أن يتجه أنصار التيار الثاني إلى التاريخ ليختاروا منه ما يصلح أن يكون مادة لقصصهم لخدمة أهداف تيارهم.

ولعل هذا يفسر لنا سبب إقبال الأدباء ذوي الطابع الديني غالباً على كتابة القصّة التاريخية.

والنّاظر في تلك الحقبة الزمنية التي انبثقت منها الرواية التاريخية يمكنه أن يعيد ازدهار الرواية التاريخية إلى عاملين :

أولاً :- ارتباط ذلك القصص بالحركات الثورية الإسلامية منها والقومية، إذ إنّ كتابتها وقراءتها كانت نوعاً من مقاومة الاستعمار، وكان يلجأ إليها الأديب تعبيراً عن شعوره القومي الذي يخفيه خشية من بطش المحتل.

ثانياً :-وجود هذا النوع من القصص كان صدى للنزعة العامّة للعصر حينذاك التي كانت تدعو إلى إحياء التراث الإسلامي والمحافظة عليه لمواجهة التيارات الأوروبية الوافدة ـ كما بينت آنفاً ـ .

من هنا نستطيع التأكيد بأنّ الرواية التاريخية في تلك الفترة بالذات استطاعت أن تعبر عن التيارات الفكرية التي كان يموج فيها الواقع، وتفرضها الأحوال المعيشية والظروف الاقتصادية والسياسية.

الهوامش

١ ـ محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، فصول، ع:١٢،مجلد١٩٩٣م،ص١٣

٢ ـ لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية،ص٨٩

٣ ـ عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٣

٤ ـ محمد عبد الرحمن شعيب، في النقد الأدبي الحديث،ص٣٣ ـ ٣٤

٥ ـ لوكاتش، مرجع سابق، ص٢١٥

٦ ـ سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج٢،ع٢، ١٩٩٩م،ص٣٩

٧ ـ عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول مج١٦،ع٣،شتاء ١٩٩٧، ص٦٢

٨ ـ عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث،

ص٣٣
٩ ـ فريال جيوري، الرواية والتاريخ، انظر مجلة فصول، العدد الثاني المجلد الثاني القاهرة ١٩٨٢،ص٢٩٣ ـ٢٩٤
١٠ ـ جورج لوكاتش، الرواية التاريخية ،ص١١
١١ ـ ايفور ايفانز،موجز تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة شوقي السكري وعبد الله الحافظ، ص١٩٨
١٢ ـ ينظر هنري توماس، أعلام الفن القصصي، ص١٢٥ ومابعدها
١٣ ـ فان تيغم، الرومانطيقية ، ص٨٩ ـ ٩٩
١٤ ـ أحمد الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العرب الحديث،ص١٨٧
١٥ ـ فاروق خورشيد، في الرواية العربية(عصر التجميع)،ص١١
١٦ ـ محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث،ص١٥٣
١٧ ـ محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص١٣٨ ـ ١٣٩
١٨ ـ السعيد الورقي،اتجاهات الرواية العربية المعاصرة،ص٣١
١٩ ـ محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول ،مج ١٢،ع١، ربيع١٩٩٣م،ص١٧
٢٠ ـ شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص٢٧
٢١ ـ محمد مندور، في الميزان الجديد، ص٣٩
٢٢ ـ سيد حامد النساج، بانوروما الرواية التاريخية، ص٤٤
٢٣ ـ أحمد الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص١٨٧

رواية (ظلمة يائيل) ومتخّيل التاريخ
للروائى محمد الغربى عمران



د. شوقى بدر يوسف
اليمن

التاريخ حركة دائرية مستمرة الدوران، تستحضر نفسها بصور متشابهة.
ش . ب . ى

يعتمد الكاتب اليمنى محمد الغربى عمران على مدونات التاريخ واستلهام التراث السردى كمحور حاكم وثيمة أساسية كاشفة لنسيج روايته الأخيرة "ظلمة يائيل" - الفائزة بجائزة الطيب صالح فى دورة ٢٠١٢ - وهى الرواية الثانية التى جاءت بعد روايته الأولى "مصحف أحمر" وهما روايتان يتضح من أبعادهما الدلالية والتأويلية أن الكاتب يستهل بهما مشروعه الروائى الجديد مستوحيا نمذجة خاصة من الكتابة الروائية حداثية النسق والتوجه، يتموّضع نسيجها وموضوعها حول البحث عن الزمن الضائع، والزمن الضائع هنا ليس زمن بروست، إنما هو الزمن المتضخم بمكامن التاريخ ماضيه وحاضره، وهو إعادة للمشهد الروائى اليمنى بذائقة حداثية جديدة تعيد ما كان يرفده مؤسسى الكتابة الروائية اليمنية الحديثة، أمثال محمد أحمد عبد الولى صاحب "صنعاء مدينة مفتوحة"، وزيد مطيع دماج صاحب "الرهينة"، وحسين سالم باصديق صاحب "عذراء الجبل"، ومحمد محمود الزبيرى صاحب "مأساة واق الواق"، وعزيزة عبد الله صاحبة "أحلام نبيلة"، ونادية الكوكبانى صاحبة "حب ليس إلا" وغيرهم من الكتّاب الذين كانت كتابتهم الروائية تتطلع إلى طرح كتابة سردية يمنية تكسر حاجز المحلية وتخوض فى تجليات حداثة المشهد الروائى العربى والعالمى فى رؤية جديدة تحفر فى زاوية خاصة بإشكاليات وقضايا المجتمع اليمنى خاصة والعربى عامة، وتضيف إلى المشهد السردى الإنساني.





كتابات جديدة تؤصّل أبعاده وتثرى محاوره، هى تلجأ فى تجليات وآليات كتاباتها إلى كل الممكنات فى الفن الروائى الواقعى والتاريخى والرمزى والتسجيلى، كما تستثمر تابوهات العصر فى رفد حالة جمالية نصية تتوحد فيها بؤر إنسانية ومشهدية تتجه إلى رفد الحالة الواقعية التى ترسخ تحتها حداثة المشهد السردى اليمنى فى منجزه المعاصر، ولعلنا نشير فى هذا السياق إلى منجز عدد من الروائيين فى اليمن قادمين إلى المشهد بقوة نذكر منهم وجدى الأهدل، على المقرى، محمد الغربى عمران، بسام شمس الدين وغيرهم سوف تمتلئ بهم الساحة.

متخيل التاريخ

ولعل متخيّل التاريخ وما يستحضره محمد الغربى عمران فى روايته "ظلمة يائيل" من بنية مخيالية ترمز فى تصوير الشخصيات والأماكن والأحداث، والغوص داخل إشكاليات وقضايا المجتمع بشكلها الحالى إلى إحداث حالة من اسقاط التاريخ على واقع الحال الحادث الآن، من خلال استلهام وقائعه، ومدوناته، ومزجها بالمتخيل السردى فى محاولة لفرض رؤية تكشف عن الواقع المزرى الذى تعيشه المجتمعات العربية الآن عن طريق استلهام واستنطاق التراث التاريخى، واستخدامه كقناع للاتكاء على قضايا معقدة وشائكة ترتبط ارتباطا وثيقا بإشكاليات هذا المجتمع، والنزوع الدائم إلى السلطة، والصراع المميت حول كراسى الحكم، وانعكاس ذلك وتأثيره على المقدرات الإنسانية للشعوب وحقها فى العيش فى آمان، وهو ما تحاول طرحه رواية "ظلمة يائيل" فى تيمتها الرئيسية من خلال تأسيس عالم روائى يفترض فيه التاريخ كحقيقة موثقة، وتبرز فيه الرواية كحالة متخيّلة، تتماهى فيه الحالتين وتتحلق أحداثهما بين الماضى والحاضر فى إحداثيات تستحضر التاريخ لتفرضه على الواقع الآنى، ويبرز دور المتخيّل فى الاشتغال على ما يفترض أنه حدث فى الماضى وما يحدث مثيله الآن باستخدام شخصيات رمزية متخيّلة، وأحداث كاشفة ربما تكون فى بعض الأحيان صادمة، وتابوهات عالقة، وعوالم شبه أسطورية وأحداث غامضة ومشاهد جريئة، وهى تيمات روائية تبدو جميعها وكأنها مرحلة من رواية الكاتب الأولى "مصحف أحمر" بتداعيات أحداثها، هى تتواجد بقوة فى رواية "ظلمة يائيل" من خلال سيطرة التوجس السياسى واستخدام البعد التاريخ والتراثى والاتكاء على الأحداث المستمدة من صراع القوى المختلفة للهيمنة والتسلط بين تيارات عدة، نجد هذه التيمة متواجدة بوضوح فى "مصحف أحمر" بين اليمين واليسار فى التاريخ الحديث من خلال استنطاق الواقعى والمتخيل معا، لكننا نجدها فى "ظلمة يائيل" تتأرجح فى تحديد توجهاتها وتتسارع وتيرتها فى مناخات التاريخ والشخصيات القادمة من الزمن القديم عبر الصراعات الدموية التى كانت قائمة بين الأئمة والطوائف الأخرى المتسلطة الحاضرة من تاريخ موغل فى القدم، ولعل هذا الحشد الكبير من المحكيات النصية المتواترة والتى جاءت فى رواية "ظلمة يائيل" على لسان الراوى الحاكى والسارد العائد بنا إلى متاهات التاريخ اليمنى حيث تصب فى مدينة صنعاء روافد كثيرة وشخصيات عدة فى صراعات محتدمة وقتال دموى حول من يتسيد الموقف؟، ومن يحكم؟، ومن هو صاحب الكلمة العليا الآمر الناهى فى البلاد؟، كان الأئمة فى صنعاء كثيرا ما يتناسخون حول كرسى الحكم يوما بعد يوم، يجلس إمام على كرسى السلطة وسرعان ما ينقلب عليه آخر بمعاونة قبائل موالية له، وهكذا دواليك يستمر القتال دائرا فى كل مكان من المدينة، ولا يسلم الرعية من هذه الاضطرابات السائدة على الساحة، ولا يستريحون منها، القتل دائر فى كل مكان لمجرد وشاية أو تصفية حسابات، والسحل وتقطيع الرؤوس والأطراف وتعليقها على الأبواب، وتحطيم الدور وحرقها، والعبث بمقدرات الرعية، تجرى على قدم وساق كلما اعتلى سدة الحكم إمام جديد، كافة وسائل التعذيب والتنكيل تتحرك وتستخدم للترهيب والتعذيب، كلما جاء إمام على أنقاض آخر، كان حجم الاستبداد والديكتاتورية والقهر والانتقام بطريقته البدائية فى نسيج الرواية يفوق الاحتمال، وكانت هذه هى السمة السائدة للتنكيل والعبث بالحريات وأرواح الناس فى ذلك الوقت، وهو ما استدعاه الكاتب ليروّج إلى نفس السمات القاهرة الآن. وعن ذلك يقول الكاتب ": الروائى يصنع بمخيلته حياة أجمل، موازية لواقع قد لا يراه مناسبا، ولا يكتفى بمحاكمة وتجريم الماضى، ومحاكمة الحاضر، بل إن الرواية تجعل الكاتب يستشرف ألوانا مغايرة يصنعها كى يلوّن بها الغد". (١) من هنا نجد أن روايتى "مصحف أحمر"، و "ظلمة يائيل" تتخذان مسارا واحدا فى الاشتغال على تيمة حداثية فى موضوعها وهى تيمة التمرد على مستويات السلطة بمختلف أشكالها، يحاول الكاتب فى مستويات السرد فى كل نص أبعاد تهويمات الواقع وما ينتج عنه من تشوهّات لا إنسانية تطال الشخصية والحدث والتيمة الرئيسية بأحداثها وشخصياتها وفضاءاتها، بحيث يعيد التاريخ تشكيل نفسه بنفسه بصورة تمتح من الواقع وترفد حالة من حالات التاريخ ويمتزج الحدثان القديم والحديث ليشكلان معا بؤرة رمزية تقول ما لا يقوله السرد فى صورته الأحادية التعبير، ففى "مصحف أحمر" يستعرض الكاتب تاريخ اليمن الحديث فى أحد وأبرز مفاصله والصراعات السياسية والاجتماعية الدائرة فى دهاليز ودروب السياسة المعاصرة، بينما نجد فى "ظلمة يائيل" أن الطرح طال التاريخ القديم من خلال إشكاليات الحاضر وما يجرى الآن أيضا على نفس الدهاليز السياسية والاجتماعية المسيطرة على الأرض فى اليمن.





عتبات النص

النص فى " ظلمة يائيل" فى عتباته الأولى يستند إلى عتبتين رئيسيتين أطلق الكاتب من خلالهما إشارة البدء، واخترق من خلالهما رؤية النص بتفاصيله ومحاور تشكله، واختزل من مفرداتهما كوامنه كاملة. العتبة الأولى هى عنوان النص الرئيسى المكون من مفردتين هما **"ظلمة يائيل"**، وهما فى دلالة التأويل تحملان معنى الظلام الدامس النابع من شخصية "يائيل" المرأة اليهودية الكاشفة عما يعتمل داخل هذا الظلام الرمزى المتماهى منذ البداية فى شخصية البطل، وقد جاء هذا العنوان كنص فوقى كما يسميه جيرار جينيت أحتل غلاف الرواية كأيقونة مهمة له إشاراته وعلاماته المتجذرة داخل نسيج وجسم النص، والثانى عنوان مكمّل له هو **"غواية الروح ومتاهاتها"** استكمل به الكاتب المعنى، وحدد فيها متاهات ما تتعرض له الروح من غواية حسية ومعنوية وما تعانيه وتكابده فى متاهاتها التى ستتعرض لها فى محاور حياتها المختلفة، وقد اختزل الكاتب فى هذين العتبتين محور الرواية بأكمله، و كان لهذا العنوان أيضا إشاراته وعلاماته الخاصة به، بحيث يمثل الإثنان، الأول والثانى معا بؤرة النص وسطوة تجسيد المعنى الكبير الجاثم على نسيجه، ومحاوره المختلفة من خلال الإحساس بالمفردات المشكلة لهاتين العتبتين، إضافة إلى باقى العتبات المتمثلة فى الإهداءات التى جاءت نمطية كما هو الحال فى رواية "مصحف أحمر"، وقد جاءت الآية القرآنية المتصدرة للنص والتى تشير هى الأخرى إلى بؤرة زاخرة بالمعانى والإشارات والعلامات الدالة على فحوى النص وجوانبه المختلفة وهى الأية ٨٧ من صورة الأنبياء، التى جاءت مطابقا تماما لما يريد النص التعويل عليه من رؤى ومعانى ودلالات حاكمة ومضامين حقيقية، حيث تشير الآية الكريمة فى قوله تعالى ": **وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى فى الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إنى كنت من الظالمين"**. تفضى الآية الكريمة إلى تشابه كبير بين ظلمة الحوت التى سجن فيها سيدنا يونس، وبين ظلمة يائيل التى سجن فيها الفتى جوذر، فى سجن القلعة كذلك كان التشابه فى خروج كل من سيدنا يونس وجوذر من سجنهما حينما نادى كل منهما بطريقته الخاصة فى الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إنى كنت من الظالمين، فألقى الحوت بسيدنا يونس إلى الشاطئ سليما معافا، وقيّض الله لجوذر فى سجنه شابا مسلما كان سببا فى خروجه من هذه الظلمة المميتة، لذا جاءت هذه العتبة الاستهلالية لتضئ واقع النص ببعد رمزى اتكأ عليه الكاتب ليعيد من معناه الحقيقى بعد الحرية والأمل فى التواصل، والقارئ للنص سوف يتلمّس بنفسه المعنى الكبير من هذه الآية الكريمة التى احتلت عتبة النص فى بداياته الأولى، ثم يختم الكاتب عتباته النصية بإهداء خاص إلى الوطن بعبارة



"إلى وطنى التواق للعدالة والحرية". وهى عتبة مهمة من عتبات النص أفضت إلى محاولات الكثيرين لمنح هذا الوطن العدالة بمعناها الحقيقى، كما منحت النص بعدا رمزيا فى بحثية جوذر عن شوذب وكأنه يبحث عن هذا التوق الذاتى المعبر عن الحرية والهوية والعدالة، هذه العتبات والعلامات والأيقونات المتصدرة لساحة النص تشير فى دالاتها ودلالاتها على ما يجسده النص من أحداث وبؤر تفاعلية لها تأويلها الدلالى والتأويلى على ذائقة المتلقى فى تناوله، وفى نفس الوقت هى حاملة فى طياتها أبعاد ما تحتويه الرواية من جماليات وظواهر نصية وإبداعية كاشفة، وحشد كبير لأحداث محكية استلهمها الكاتب من تاريخ اليمن فى بنية سردية اختزل فيها رؤية التاريخ ورؤية الواقع المشابهة له والتى تكاد تتطابق معه حد الحافر على الحافر.

الرواية والكتابة

ينقسم النص إلى ثلاثة أقسام رئيسية يندرج تحت كل منها مجموعة من المحكيات النصية تأخذ كل منها عنوانا فرعيا يشى على ما بداخلها من أحداث وشخوص ورؤى، الأقسام الثلاثة هى: "صنعاء- ظلمة يائيل- الرحلة". يفرد الكاتب فى القسم الأول محاور تاريخية بعينها عن صنعاء فى بداية القرن الخامس الهجرى والمناخ العام السائد لهذا العصر بكل ما يحمل من بشر، وصراعات محتدمة ودائرة بين الحكام الأئمة، فى أماكن محددة، وشخصيات متخيلة، وراو يبدأ فى سرد هذا المتخيّل، ليحدد من خلاله وقائع تنقلنا بين الواقع والمتخيل، فى سرد شفيف للمحكيات المسرودة على لسان الراوى الكامن فى نسيج النص منذ أن عرفنا بنفسه فى مستهل الأحداث بقوله ":







محمد الغربي عمران

أنا جوذر بن .....، عشت كما شاءت لى المشيئة". (٢) هكذا عرّف الراوى نفسه فى بداية الرواية بهذه الكلمات البسيطة المبهمة، محاولا أن يستطرد بعد ذلك فى التعريف من خلال الأحداث، عبر لغة سردية لها شفراتها وعلامتها الخاصة جاءت عبر شخصية حائرة فى حياتها وعشقها، وتائهة فى عقيدتها، أطلق عليه الكاتب لفظ (غويم) فهو من أب مسلم سنى سبق له التحوّل من اليهودية إلى الإسلام، وأم كتابية يهودية هى إبنة عمه، وهو ما انعكس على فكر الولد الصغير وعقيدته الحائرة بين عقيدة الأب والأم والتى أوضحها الكاتب ليدلل من خلالها على أثر المفارقة الحادة التى انعكست على روح البطل فى شتى توجهاته فى أحداث الرواية، وعلاقته اللافتة بمعلمه الإسماعيلى المذهب "صعصعة" الأب الروحى له، وهى علاقة ملتبسة، تبدو غائمة فى بعض الأحيان تشير إليها الرواية بإشارات خاصة دون أن تفصح عن طبيعة هذه العلاقة. كذلك هذا الأنثربولوجى المستمدة دقائقه من التاريخ الاجتماعى للمجتمع اليمنى فى بداياته التاريخية التى انتخبها الكاتب بدقة متناهية، وما يدور فيها من صراع مميت على السلطة بين طوائف الزيدية والإسماعيلية وأهل السنة لتحقيق أطماع الوثوب على كرسى الحكم فى صنعاء منذ هذه الأزمنة القديمة، وما كان يحدث فيها من وقائع القتل والتدمير والاستلاب فى بشاعة منقطعة النظير فى ذلك الوقت، كذلك يتأكد هذا البعد من خلال ما نراه فى طقوس محددة تباشرها الأم "يائيل" فى معتقدها اليهودى فى حجرة خاصة ببيتها تسمى "بيت الهويم" وما تمارسه فى الكنيس، وكذلك فى مقولات الحاخام اليهودى لها، وهى تحاول أن تجذب أبنها جوذر إلى نفس الطقوس بعيدا عما يمارسه معلمه صعصعة المسلم، فمنذ أن التحق جوذر بخدمة المعلم صعصعة شيخ مشايخ المدينة فى حى الوراقين بصنعاء وهو صبى صغير لا يتجاوز الثامنة من عمره، تعلم لديه صنعة رسم الحروف ونقش الزخارف، وتحضير ألوان الكتابة والتصوير ورقوق الكتابة والتجليد وغيرها من فنون صناعة الكتابة والكتب. ومن ثم يبدأ الراوى (جوذر) الشخصية الرئيسية فى الرواية فى سرد حكايته، بدءا من هذا اليوم المشؤوم، فى يوم من أيام جمعة شهر محرم الحرام من عام ٤٣٥ للهجرة. حين هاجمت ثلة من جنود الإمام الملثم المخلوع سوق الوراقين وتقتل - قبل أن يرحل إمامها عن صنعاء - المعلم صعصعة، الذى صرخ فى صبيه لينجو بحياته ": لحظتها صرخ بى المعلم صعصعة لمرآهم " أهرب يا جوذر بسرعة.. أنج بحياتك". (٣) وكأن هذه الصرخة كانت بمثابة البدء لرحلة الحياة لهذا الصبى فى ذلك الوقت، ويستخدم الكاتب أسلوب الفلاش باك وتيار الوعى والمونولوج الداخلى فى التنقل بين المشاهد المختلفة، فبعد مصرع "صعصعة" تعود الذاكرة بالراوى إلى الوراء حين حضر وهو صبى صغير ممسكا يد أمه لتسلمه إلى المعلم الذى رحب بهما، وبعمل الصبى لدى معلمه الجديد، ومن ثم بدأت ملامح الصبى فى التشكل وبدأت أرهاصات التعلم تتحول معه إلى فكر جديد ووعى بما يدور حوله خاصة ما كان يتفاعل فيه مع إرهاصات مناخ هذا الوقت. وبمرور الأيام يقترب الصبى من المعلم وأسرته المكونة من زوجته وأبنته شوذب، وتبدأ الرحلة الأولى للراوى جوذر فى ظل رعاية هذا الرجل وأسرته، ومع تفتح وعى الصبى، بدأت معالم الحيرة تصاحب هواجس الصبى فى رحلة التعليم الأولى من جهة، وفى حياته الخاصة مع أمه اليهودية من جهة أخرى، كان تائها ما بين ما يراه من معلمه صعصعة خاصة حين يلجون باب المسجد للصلاة، أو لرؤية نقوش الأيات القرآنية الموجودة على حوائطه، وبين ما يراه من طقوس تعبّد أمه، وما كان يسمعه من الحاخام من أحكام وأقوال مستمدة من التلمود ": وقفت أمام عالم من المتاهات.. عقود متداخلة تحمل بعضها بعضا.. كوة فى عمق المسجد وقد احتشدت ألوان وأحرف وأشكال على حوافها.. وقف المعلم متمتما كالمسحور.. وقفت متهيبا.. لم أدر ما علىّ فعله. أتابع المعلم مستمرا فى صلاته". (٤) يرتبط جوذر بعاطفة حب مع شوذب أبنة معلمه، وتبادله شوذب نفس العاطفة، وتتجذر هذه العاطفة المشبوبة فى قلبه لتصبح هى الشغل الشاغل له طوال أحداث الرواية، وتصبح شوذب هى الانتماء الأصيل فى نفس جوذر خاصة بعد أن اختطفت الفتاة مرتين، المرة الأولى أحضرها والدها من أعالى جبال حراز، والمرة الثانية عندما قام هو برحلته – التى استغرقت الجزء الثالث من الرواية - إلى مكة بحثا عنها حينما سبيت وضمت إلى حريم (أسماء بنت شهاب) أم الإمام المكرم أحمد المصيلحى، كانت عاطفته تجاهها تمثل حالة من حالات فتنة العشق، وسطوة الهوية، وقوة الانتماء وكأن الكاتب قد رمز لشوذب بالوطن، ومن أجل البحث عن الهوية والوطن والانتماء سار جوذر رحلة طويلة للبحث عن جوذر حينما طمست هويتها واختطفت وسبيت، وفى سبيل ذلك عانى جوذر ما عانى، وكابد مشقات كثيرة، وتعرض للموت عدة مرات ،

ووقع فى الأسر أكثر من مرة، حتى أنه تعرض للغواية واضطر أن يضاجع نساء فى عجزه الذاتى من أجل رحلة البحث عن امرأة خياله "شوذب"، كان يلقى بنفسه فى المهالك فى سبيل معرفة مكانها واسترداد هويتها الأنثوية المتمثلة فى هذه المرأة الهوية والوطن والانتماء، ظل يبحث عنها فى كل مكان عندما فقدت، وكانت رحلة البحث تمثل مادة جلية للكاتب لطرح هذه الرحلة الطويلة التى قطعها جوذر فى صحراء وأعالى الجبال اليمنية للبحث عن هوية الوطن، وكان يحمل معه بعض ما كانت نقشتها معه شوذب فى دكان أبيها لا يفارقه أبدا، حتى عندما عاد من رحلته إلى صنعاء ظل يتردد على الأماكن التى كانت مسرحا للقاءاتهم، كانت شوذب هى شفرة النص التى أراد بها الكاتب أن تكون هى المعترك التى يسعى وراءها الجميع خاصة جوذر الشخصية الرئيسة الراوية والحامل لفكر السارد، فمنذ أن وعى لهذا العالم سعى إلى الحفاظ على درجة الوعى المطلقة فى شخصية شوذب كانت معه فى كل مكان حل به فى ظلمة يائيل فى رحلته البحثية عنها، كان يراها فى كل الفتيات اللائى قابلهن فى رحلته، كانت كل فتاة يقابلها يرى فيها شوذب ": رأيت فى عينى تلك الفتاة شيئا من التذلل.. وفى أنفها الأفطس وشفتيها الممتلئتين براءة.. لها ذقن صغير.. بشرة رقبتها تغطيها الغضون.. صدرها وخصرها ضامران.. ومؤخرتها متكورّة بشكل لافت.. عيناى تبحثان فـيها عـن شوذب (٥).

الظلمة ودائرة الموت

تتسع دائرة الموت فى دروب النص، ومثلث دهاليزه منذ البداية حينما قتل المعلم صعصعة أمام عين الراوى جوذر، وأصبح الموت بعد ذلك علامة مبهمة ومهمة فى حياته، تصاحبه من مكان إلى آخر منذ أن وعى على العالم، وترتبط ملامحه وظلاله بأحداث الرواية فى جوانبها المختلفة حول هذه الإشكالية فى حدثها الملغز ويتذكر جوذر أقوال معلمه صعصعة حولها فيقول ": علىّ أن أفكّر بالموت من اليوم وأن أستعد له". (٦) وهذه الظاهرة مع اتساع أسبابها وتوحد حدوثها، شملت القاصى والدانى، من خلالها خيمّت نزعة السادية والانتقام والتشفى على مجتمع الأئمة الحكام ومن والاهم فى أنحاء اليمن وأصبحت هى الواقع المألوف الحاصل فى كل يوم وساعة، تطال فيها الرعية فى أحيائهم وبيوتهم لأتفه الأسباب وأبسطها، كما تستخدم أبشع الوسائل فى محيط هذه الدائرة للتنكيل بمعارضى السلطة والمتمردين على النظام، حتى أن الإمام نفسه من الممكن أن يستل سيفه ويضرب به عنق خصمه مثلما قام به الإمام الملثم عندما قتل بسيفه أسيره وغريمه الأمام العارى من ملابسه بعد أن أغمى على سيافه من كثرة ما قتل وذبح من حريم هذا الرجل ": تقدم الملثّم بسيفه.. وبضربات خبيرة بتر رأسه العارى.. الذراعين.. القدمين.. بقر بطنه ليترك سيفه كالوتد.. ومضى مترجلا ليختفى خلف أبواب القلعة". (٧).

يقبض على جوذر ويودع سجن القلعة بسبب وشاية، ومؤامرة جار له فى سوق الوراقين حينما اكتشفوا لديه كتب (الحرازى) فقيه الباطنية وسط جمع كبير من الناس، ويقبض عليه وسط صراخ جاره الحسود القائل ": هذا هو ابن اليهودية، إنه مثل معلمه صعصعة الباطنى عدو الله، يروّج لكتب حانوته الشرك والزندقة، انظروا الحانوت ملئ بكتب فقهاء الباطنية. سريعا ما تجمع المارة، وصبيان الوراقين، قدم مجموعة من العسكر، التفت إليهم رسول الحرازى، وقال بصوت لا يخلو من صرامة: ماذا تنتظرون.. هيا احملوه؟". (٨)، وهناك يجد مجتمعا لا يوجد له مثيل على وجه البسيطة، دائرة الموت المأساوي البطئ تظلل الجميع بظلالها المظلمة، فى هذا المكان المظلم تماما لا يستطيع جوذر ولا أى نزيل آخر أن يرى كف يده من شدة الظلمة وطغيان الحالة، كانت تساؤلاته حول ما هو فيه وما يشعر به حوله من رؤى، وظلال متحركة، وظلمة طاغية، تجعله يتساءل عما إذا كان هو قد مات فعلا أم لا، يحاول أيضا أن يتفهم اسئلة غامضة كانت حائرة معه ويحاول الأجابة عليها فى هواجسه دون طائل، كانت هواجسه تطال اسئلة الذات ولا إجابة شافية عما يعايشه فى هذا المكان المظلم تماما شكلا ومضمونا ": إن كنت فى مجنة الميتين سأجد المعلم حتما هنا.. وقد أجد بشارى.. سأطلب منهما أن يكملا لى حكايات أمى.. وسأحدثهما بما لدى". (٩) وتتداعى فى هذا المكان الموحش خواطره نحو العالم الخارجي وما فيه، شوذب أبنة معلمه وحبيبته وأمه يائيل ومعلمه صعصعة، وصديقه قعطاب جار المعلم، ووالده بشارى، وزوجة معلمه التى أمرته بإعادة إصلاح محل معلمه صعصعة والعمل به، وكانت فى نفس الوقت تحاول إغوائه والإيقاع به فى حبائل شبقيتها ورغبتها الذاتية، كان يتذكر ويتخيل أحبائه وأهله ومعارفه فى هذا المحبس الرهيب فى ظلمته وظلامه ": أغمضت عينى هروبا من جحيمى.. أبحث عن نور بداخلى.. نور يواسى غربتى.. أحاول نسيان جسدى وعذاباته.. أن أرحل بخيالى ألى نور الحياة الماضية.. إلى صنعاء.. حلقت بعيدا بعيدا". (١٠) كما كان يتخيل نفسه من كثرة بشاعة ما عانى ولاقى وكأنه قد مات وهذا هو البرزخ ": تيقنت أنى قد رحلت عن الحياة، وأنى فى مجنة الموتى.. وكل ما أشعر به هو الموت". (١١) وحول هذه النقرة العميقة الغائرة فى الصخور الصماء المبهمة التى تنفلت اليها الأرواح وتذهب إلى حيث لا أحد يدرى، وتسقط فيها الأجساد إلى حيث لا قرار ": مات الوقت وسط ظلمة لا تشبه أى ظلمة.. لا أعرف كيف.. أو أننى كنت واهما بوجودها. أنا على يقين أنها ينبوع الظلمات أو أنها ظلمة الله". (١٢). فى هذا المناخ وهذه العذابات الأبدية والألم اللانهائى ووسط هذه الظلمة الحاكمة يتحول جوذر إلى حشرة كحشرة كافكا ويعيش سنوات الضياع فى هذا المعتقل الأسود، وفى يوم تظهر ذؤابة من





الضوء فى صورة شخص اسمه قانح، أحس به جوذر وسط هذا الظلام الدامس تعرف عليه، وآنس لوجوده قريبا منه، وسمح له قانح فى مشاركته ركوعه وسجوده وقراءة القرآن معه، ثم أخذ عليه العهد للانضمام إلى أهل الظاهر والباطن وموالاة أمير المؤمنين المستنصر بالله الفاطمى، وعندما توسّم فيه السكينة والجدية فى المحافظة على العهد، ضمه إلى مجموعته وأخبره أن الخلاص سيكون قريبا إن شاء الله، وآت من جهة لا تخطر على بال أحد آت من ناحية النقرة حيث الهواء يأتى من جهتها ": يسحرنى قانح بحديثه الآمل، ويدهشنى بمعرفته الواسعة، فبعد سماعى له أعدت رؤية معانى الأشياء". (١٣) وتنزاح الغمة بالفعل ويخرج الجميع من الظلمة الرهيبة فى جب الموت البطئ، وعندما خرج جوذر من باب سور القلعة، كان خروجه بمثابة ميلاد جديد إلا أنه كان يحمل معه عريه وغربته الداخلية إلى غربة خارجية جديدة لم يكن يتوقعها، خرج إلى العالم الخارجى وهو يتدثر بلحاف السجن الثقيل، تمثل هذه السنين الخمس التى قضاها فى محبسه الرهيب رعدة وكابوس ثقيل كان جاثما على صدره طوال هذه الفترة الأليمة الطويلة، كان أعواما مضاعفة من الثقل والعمى، خرج وهو يحمى عينيه من قوة ضوء الشمس، وظلمة البشر، وبدأت رحلة العودة إلى الحياة والبحث عن الهوية الذاتية تتواتر وتتسارع هويتها، كان البحث عن شوذب، العشق والوطن والحياة هو الهدف والسبيل الذى كان يلاحقه ": خرجت خلف ستة من سكان الظلمة من باب سور القلعة.. أخفى عريى تحت لحاف ثقيل.. أحمى عينى من قوة ضوء الشمس بطرف اللحاف.. أرى بأجفانى الطريق.. تغير كل شئ.. المارة يقفون لمرأى لحافى متعجبين.. سرت أتعرف على الشارع المؤدى إلى الأسواق.. أهيم فى أزقتها.. حوانتي هدمّت جدرانها.. وأخرى أحرقت سقوفها.. قلة لا تزال سليمة مقفلة أبوابها.. وأخرى مهجورة.. حانوت المعلم دكة عالية.. باب مخلوع.. اقتربت.. تلمست أحجار الدكة.. ركام تراب السقف.. أسمع صوت المعلم يأتى من أعماقى.. دمعة هاربة من عينى". (١٤) ، وبدأ المكان يتسع فى نظره وخواء رحلته الأبدية تفرض سيرتها على حياته الجديدة، ويسير شوذب فى طريق ليس له نهاية.

المكان وخواء الرحلة

يمثل المكان وفضاءاته عنصرا مهما فى نسيج الرواية بأجزائها الثلاثة، فالمكان بجغرافيته وسيكولوجيته الخاصة وطبيعة ما يمثله بالنسبة لمن يعايشونه، حيث تتغير طبيعة العلاقة بين الناس وتكتسب سماتها من سمات نفس المكان الذين يعيشون فيه، وهو يمثل البعد الثالث للنص بعد بعدى الشخصيات والأحداث، لذا تكمن أهميته فى أنه جزء رئيسى لفعل الدلالة داخل النسيج العام للرواية باعتباره فضاءات محددة تلعب دورا مهما فى تأطير معالم مجسدة فى أنحائه الشخصيات والأحداث بكل ما يحتوى من طبيعة خاصة وزخم فى تضاريسه، وكما يقول عنه نويل آرنو "أنا المكان الذى أوجد فيه". وقد أخذ الجزء الأول من النص عنوانه من إحدى فضاءات النص وهو "صنعاء" دلالة على استخدام المكان المدينى فى بلورة الأحداث السائدة فى هذا المكان المحدد الهوية وما يجرى فيها منذ البداية، كذلك كان الجزء الثانى والذى جرت أحداثه فى دهاليز سجن "ظلمة الله" كما أطلق عليها الكاتب تدل عليه هذه العبارة التى أوردها الكاتب على لسان الراوى حين حل بهذا المكان ": أين أنا، كل ما حولى ظلام أسود. همهمات.. كلمات متفرقة.. حاولت، فتحّت عينى على اتساعهما.. علّى أميّز شيئا.. تتردد كلمات العسكرى فى مسمعى حين سألته.. إلى أين تذهبون بى؟ "إلى جهنم"!!. (١٥)، هذه الدلالة تشير إلى طبيعة المكان وما يجرى فيه من أحداث بشعة أخذت محور الجزء الثانى بأكمله ولعل التنويعات النصية التى أطلقها الكاتب على جزئيات هذا القسم تدل على مجريات الأحداث التى تحدث فيه، وما كان يتذكره جوذر فى حياته السابقة وهى مفارقة كبيرة استحوذت على جزء كبير من هذا القسم من الرواية، وهى كما قال عنها باشلار ": فى أعماق ركن يتذكر الحالم كل الأشياء التى تتماثل مع الوحدة، أشياء هى ذكريات الوحدة والتى تتكشف هويتها ولكنها منسية ومهجورة فى الأركان". (١٦). أما الجزء الأخير والخاص بالرحلة فقد جرت أحداثها جميعها فى جبال اليمن الشاهقة القريبة من السماء، وهى منطقة أعتقد أن الكاتب قد عالجها بدربة وخبرة عالية فى تناوله للمسالك والدروب الجبلية والأماكن الوعرة التى جاء ذكرها فى هذا الجزء من الرواية، ولعل الكاتب قد طرح فى هذه المنطقة من كتابته السردية متخيله الخاص، وملامح من طفولته السيرّية التى انعكست بصورة متقنة على الجزء الثالث من النص والمعنوّن "الرحلة" حيث أستحضر طفولته التى قال عنها ": أن تعيش طفولتك بين جبال باردة، حيث مساكن قريتك، على ارتفاع شاهق تجاوز زرقة السماء، لتأتلف بمحيطك فى طبيعة نشوى.. إلى أفراد يفكرون ويتعاملون بالفطرة، كل شئ هناك محتفظ ببكارته الأولى، أن تندمج مع كل كائن يحيط بك من عصافير وحيوانات مستأنسة برية.. ونباتات إلى أمطار.. ونجوم.. أن تعتقد ولعدة سنوات أن ما يحيط بك من جبال هى كل الأرض. وأن ما خلفها بحر خاص بالشمس، حيث تغطس هناك لتعود وقد تخلصّت من شوائب نهار مضن". (١٧) من هنا وبهذه الكلمات الموحية نجد أن هناك ثمة براعة كامنة فى قدرة الكاتب على الابتكار المؤثر الذى ينقل القارئ من محيطه الذى يعيش فيه إلى محيط الرواية ، كما أن هناك أيضا ثمة منطقة مشتركة بين المجالين، مجال الأنثربولوجى السيرى الذى سبق أن عاشه الكاتب فى أعالى جبال اليمن، بما يحمل من عادات وتقاليد يحملها ويتميز بها سكان هذه المناطق، ومجال متخيل الرواية، ويتمثل فى اهتمام





كل منهما بإعادة بناء "العالم الإنسانى" الذى يتحلّق حوله كل من العمل الأنثربولوجى أو العمل الروائى. مع أن كلا من العالم الأنثربولوجى والكاتب الروائى يستمدان المادة الأولية التى يصوغان منها عملهما وإنتاجهما العلمى والأدبى من عالم الواقع، أو من الأحداث التاريخية التى وقعت فى فترة زمنية محددة، فإن كلا منهما ينظمان بطريقتهما الخاصة تلك الأحداث والوقائع، ويحددان لنفسيهما المساحة الزمنية والمكانية التى يختار منها كل منهما تلك العناصر الأولية، سواء أكانت هذه العناصر هى الأشخاص أو الموضوعات او الممارسات أو الأشياء أو القضايا الإنسانية التى يتناولها كل منهما فى مجاله.

علاوة على ذلك فإن الزمان فى تشظيه وتفتته ضمن هذه المنظومة يخضع للعوامل التاريخية الحاكمة له والكاشفة عن أبعاد ذلك الزمن البعيد الذى حدثت فيه الأحداث وتراوحت بين متخيّل الكاتب والوثيقة التاريخية المعتمد عليها من خلال الانتقال بين الأقسام الثلاثة للرواية "صنعاء"، "ظلمة يائيل، "الرحلة"، بينما الزمن التخييلى فى كل منها يخضع لعملية دائرية تتكرر فى مراحل عدة حسب ما تفرضه الأحداث، كما يمثل الحلم الذى احتفى به الكاتب - فى مناطق عدة من النص - احتفاء كبيرا فى نسيج تماهت فيه الأحداث مع ما تعايشه الشخصية الرئيسية مؤصلة فى ذلك بعدا مشتركا فى مراحل الزمن المختلفة، يعايشه الرواى كمرحلة هروب من تأزمات الواقع، لذا كان الزمن فيه زمنا هلاميا غير محدد المعالم، وقياسه شبه مضمر، وغير معروف، تمارسه الشخصية بعد أن تتعرض لأحداث تجعل الحلم وغيبوبته المهرب الوحيد للوقوف على الحقيقة الكامنة وراء ما تتعرض له من أحداث وظروف مأسوية، وهى كثيرة فى أحداث الرواية، وهذه السمة نجدها قائمة فى نسيج النص بكثرة. وقد أخضعها الكاتب إلى فى بنى سردية لها جمالياتها النابعة من سلاسة اللغة وشاعريتها فى كثير من الأحيان، وروعة الوصف، ودقة السرد، ومنظومة التقسيمات التى ابتعثها الكاتب ليطرح من خلالها وقائع وأحداث النص فى بنية روائية هى بحسب رولان بارت تشير إلى أننا ": سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول إلى الثانى... إلخ، لأن هذه هى أجزاء الجسم الخارجى لكنها تتكوّن من أبنية، وأن هذه الأبنية تتمثل فى بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل بوظائفها وأدوارها المختلفة، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل فى مستويات اللغة من سرد وحوار وحوارية، وغير ذلك من العناصر الداخلة فى الخطاب الروائى، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع فى أجزاء القصة، بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع فى هذه المنطقة، والفواعل فى هذه المنطقة المجاورة، والخطاب الروائى يقع فى منطقة ثالثة، وإنما تسرى كلها عبر مواقع النص السردى بأكمله، ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية". ، وقد نجح الكاتب فى رفد بنية الرواية بهذه التقسيمة التى جاءت كل منها تحمل أبنيتها السردية حسبما خطط لها الكاتب، فقد أسس للعلاقات المتشابكة بين الشخصيات فى القسم الأول من الرواية والمعنونة **"صنعاء"**، بحيث وضع فيها ملامح كل شخصية على حدة موضحا فى كل منها سماتها وأبعاد طبيعتها وممارساتها الذاتية وعقيدتها الملتبسة فى بعض الأحيان، كما حدد من خلال هذا المكان المدينى أسس الأحداث بشكلها النهائى قبل أن تتطور وتنتقل إلى الحبكة التى أدارت الجزء الثانى المعنوّن بـ **"ظلمة الله" أو ظلمة يائيل** كما أطلق عليها الكاتب فى عتبة العنوان على غلاف الرواية، ففى هذه الجزء تبدو حبكة النص قائمة من خلال مكان خارج نطاق الدنيا تماما، الداخل فيها مفقود، والخارج منه مولود، وهو يشكل المفارقة الحاكمة للنص برمته، ففيه تختفى الإنسانية بأسمى معانهيا وصورها، وفيه تبرز سادية الإنسان فى طبيعتها الشائهة، ويموت الزمن فى هذا المكان بفعل اختفاء الجوانب الإنسانية، وبروز عوامل التسيّد اللاإنسانى فى هذا المكان ": مات الوقت فى ظلمة لا تشبه أى ظلمة.. لا أعرف كيف.. أو أننى كنت واهما بوجوده، أنا على يقين أنها ينبوع الظلمات أو أنها ظلمة الله.. أجثم بجراح جسميوتكسّر روحى". (١٩)

أما الجزء الثالث فقد جاء تحت عنوان "الرحلة" وفيها حاول الكاتب أن ينهى بهذا الجزء الذى غالى فيه وأفرط فى التنقل بالراوى بين جنبات الجبال المختلفة فى اليمن مرورا بمكة ثم العودة مرة أخرى إلى صنعاء خلال أحداث البحث عن جوذر، أو بمعنى أصح البحث عن الوطن الذى رمز له بـ جوذر خلال هذه الأحداث المتشابكة والمتقاطعة فى معظمها وهى دلالة قاطعة استطاع الكاتب من خلال هذا البحث المضنى عن الهوية والانتماء والوطن أن يستحضر البعد الثالث من تابوهات النص وهو السياسة التى مثلت خطا مضمرا فى النص ولكننا نستشعره ونحس بخطوطه جاثمة على روح النص من البداية وحتى نهايته.

ولعل الأنتاجية التى لجأ إليها الكاتب فى الوصف والإسهاب وسرد مراحل تطور الأحداث فى ثلاثية النص تشير إلى جهد المتخيل السردى الممتزج بوقائع التاريخ المستمد من مدوناته الأصلية الناطقة بأحداث تاريخية محددة. ولعل المنظرة الفرنسية جوليا كريستيفا تؤكد فى هذا المصطلح.. مصطلح الإنتاجية ": أن النص ليس انتاجا يتحصل من جهد المنتج بل مسرح انتاج يلتقى فيه المنتج بقارئه. والنص، شفهيا كان أو خطيا، لا ينقطع عن انتاج اللغة، فهو يفكك لغة الاتصال والتمثيل والتعبير (التى يظن المتكلم أنه مجرد مقلّد فيها) ويبنى لغة أخرى مختلفة، لا حدود لها – إلا فى مجال الاتصال الشائع والخطاب الواقعى – لأنها مجالها هى لعبة تركيب الكلام التى لا نهاية لها" (٢٠) وهو ما نجح الكاتب فى الاتكاء عليه فى




سرد محكيات نصية بلغة أخذت من التراث مفردات دلالاتها وأخذت من المعنى تأويلات حققتها مجالات التركيب والتشكيل في جموع المتن.

الحاشية والمتن

ثمة نقطة أخيرة تتداخل وتتباعد حول هذه الرواية الشيقة، وهى نقطة المتن والحاشية، حيث يتداخل الكاتب بين ما ورد بمتن الرواية باعتبارها مخطوطا قديما يحمل نصوصا محكية من التاريخ، ومحفوظا بالدار الوطنية للمحفوظات والوثائق، وما ورد بالحاشية المصاحبة لها والكاشفة عن رغبة أحد أعضاء لجنة جرد الدار قراءة هذا المخطوط المدون فية حكاية "ظلمة يائيل" بمقاطعها الثلاث لولعه الخاص بمثل هذه القراءات، ومحاولته التهام قراءاته عندما اكتشفه فى إحدى صناديق المخطوطات المحفوظة، وهو بعد يزيد عنصرى التشويق والإثارة على المتن والحاشية فى سردهما والحبكة الفنية التى طالت كل منهما على حده. إضافة إلى استخدامه فى تيمة الحاشية معادلا موضوعيا للفساد السائد فى المسار الثقافى الحالى وهو سرقة المخطوطات والمتاجرة فيها بطريقة غير شرعية. وربما كانت الاشتغال على موضوع سرقة المخطوطات وما يدور حولها من فساد، ومهنة الراوى جوذر داخل المتن يتماهيان فى صنعة واحدة وهى صنعة الوراقين ويتقاطعان ما بين المتن والحاشية فى الدلالة الحاكمة على عنصر القراءة وعنصر القص. فقد سارت الحاشية على نسق القص القصير الحامل لأزمته داخله ولكنه لا ينفصل أبدا عن محور النص الروائى الأصيل من ناحية إثارة التشويق إليه ومحاولة القارئ الوصول إلى ذائقة تتيح له الاستمرار مع قارئ المتن فى الاستمتاع بفعل القراءة نفسه للوصول إلى ما يتسيد النص من وقائع ومحكيات وأحداث تبدو غرائبية فى بعض الأحيان فى العديد من النصوص الروائية، والنصوص الروائية المعتمدة على موضوعات المدونات والمخطوطات كثيرة فى عالم الرواية سواء الرواية العالمية أو العربية، نجدها على سبيل المثال فى تونس فى روايات "النخاس" لصلاح الدين بوجاه، و"المعجزة" لمحمود طرشونة، وفى الأردن فى رواية يحيى القيسى "باب الحيرة"، ومؤنس الرزاز فى روايته " أحياء فى البحر الميت"، وفى رواية "سمرقند" لأمين معلوف حيث يشير الراوى فيها إلى أن "فى أعماق المحيط الأطلسى كتاب وقصه هى التى سأرويها". كذلك روايات "اسم الوردة" لإمبرتو إيكو، و"شيفرة دافنشى" لدان براون، جميع هذه الروايات تعتمد موضوعاتها على مخطوطات تاريخية تشتغل عليها بصورة أو بأخرى، إلا أن اشتغال الغربى عمران على رواية "ظلمة يائيل" جاء عبر اكتشاف مخطوط الرواية أثناء جرد "الدار الوطنية للمخطوطات والوثائق"، وقد تجاوزت مقاطع الحاشية فصول الرواية حسبما تعرض له الراوى الأول فى الحاشية لمحنة القراءة بعيدا عن الأعين خوفا من المساءلة والعقاب . إلا أن ما يميز عمل الكاتب فى هذه التقنية التجريبية الخاصة بمزج المتن مع حاشيته المنفصلة عنه فى السرد والحكىهو تداخل المتن مع الحاشية فى مواقع محددة قصد منها الكاتب أن يقطع سياق المتن بأحداث الحاشية البعيدة كل البعد عن أحداث المتن فى الزمان والمكان، ومن ثم يختار الموضع المناسب لهذا القطع إما لإثارة القارئ أو لدلالة خاصة وتأويل محدد يعرفه الكاتب ويريد من القارئ بذائقته الخاصة أن يتواصل مع هذا التحديد.

الهوامش

٠١ ما يشبه التجربة، محمد الغربى عمران، علامات فى النقد، المجلد ١٨، ج ٦٩" مايو ٢٠٠٩ ص ١٠٤٨

٠٢ ظلمة يائيل (رواية)، محمد الغربى عمران، سلسلة إبداع عربى..الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢ ص ١٣

٠٣ الرواية ص ١٤

٠٤ الرواية ص ٣٠

٠٥ الرواية ص ٣٥٨

٠٦ الرواية ص ٢٤

٠٧ الرواية ص ٤٨

٠٨ الرواية ص ١٣٩

٠٩ الرواية ص ١٥٠

١٠ الرواية ص ١٥٢

١١ الرواية ص ١٤٦

١٢ الرواية ص ١٥٨

١٣ الرواية ص ١٩٤

١٤ الرواية ص ٢٠٠

١٥ الرواية ص ١٤

١٦ جماليات المكان، غاستون باشلار ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤ ص ١٣٩

١٧ ما يشبه التجربة، محمد الغربى عمران، ص ١٠٤١

١٨ لنقد البنيوى للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ١٩٨٨ ص ٩٣

١٩ الرواية ص ١٥٨

٢٠ مصطلح الإنتاجية، معجم مصطلحات نقد الرواية، د . لطيف زيتونى ، مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار للنشر، ٢٠٠٢ ص٣٠





أبنـــــاء المـــــهجر
الأدب الأمريكي العربي على مدى قرن

إلماز أبي نادر
ترجمة : د. مديحة عتيق
الجزائر

إذا كانت حياة أدب ما وحيويّته تتحدّد وفق النشاط المحيط به، فيمكننا القول بأنّ الأدب الأمريكي العربي يعيش نهضته.
يُشهَد حاليّا بالولايات المتحدة الأمريكية جوّ من الاحتفاء بأدب وثقافة الهجرة ممّا أشعر الكثيرين بأنّنا "اكتشفنا" الصوت الأمريكي العربي ، فظهور المجلات والصحف التي تسلّط الضوء على الثقافة الأمريكية العربيّة، ووفرة / تزايد المنظّمات التي تعالج قضايا هويّة وصورة الأمريكي العربي، وولوج مواقع الانترنت والبحوث المتخصّصة في كتابات الأمريكان العرب، والأنطولوجيات والصحف التي تجمع الأصوات الأمريكية العربية، والملتقيات التي تتمحور حول المؤلّفين الأمريكان العرب، و الدعوات التي تركّز على أعمال الكتّاب والفنّانين الأمريكان العرب، كلّ هذه الأمور تعطي انطباعا بأنّ الأدب الأمريكي العربي هو شيء نشأ لتوّه ، وأنّه اكتشف أمريكا وأنّ امريكا اكتشفت الكتّاب الأمريكيين العرب.
ليست هذه هي القضيّة، فجذور الأدب الأمريكي العربي تمتدّ إلى أوائل القرن العشرين و لا تزال تزدهر إلى اليوم.
يُدرج أدب الأمريكان العرب ضمن مناهج طبقات "الأدب العرقي " (class on Ethnic Literature)،وأدب الهجرة (Literature of Migration) والأصوات المتعدّدة ثقافيا (Multicultural Voices) قام الدارسون في الولايات المتحدة ودول اخرى بتصنيف فهارس الأدب الأمريكي العربي وبتأليف أطروحات عن الهويّة الأدبيّة للكتّاب الأمريكان العرب.





يعتقد الكثيرون أنّ هذا الحضور الطاغي للأدب الأمريكي العربي هو جزء من/ أو تابع للارتفاع المفاجئ للأدب العرقي في الولايات المتحدة منذ سبعينيات القرن العشرين حين برز كتّاب من الأمريكيين الإسبان، ومن الأمريكيين الأصليين، والأمريكيين الأسيويين والأمريكيين الأفارقة مرفوقين – وإن بدرجة أقلّ- بالكتّاب الأمريكان العرب، فقد وقر في الذهن منذ سبعينيات القرن العشرين تجاهل حقيقة أنّ الأمريكان العرب كانوا ضمن الكتّاب المهاجرين الأوائل الذي سعوا إلى أن يُعرَفوا كقوّة أدبية في رحاب المجتمع الأدبي الأمريكي.

ومن جهودهم المعتبرة في عشرينيات القرن الماضي إنشاؤهم "الرابطة القلمية" التي تُدعى عُرفا بـ"المهجر" (Al-Mahjar) أو "الشعراء المهجريين" (Immigrant poets)وهي تتشكّل من كتّاب من سوريا ولبنان يكتبون غالبا باللغة العربية، وينسّقون مع مترجمي أعمالهم، وكان أمين الريحاني،وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي أبرز أقطابها في تلك الفترة ، ويُنسَب إليهم الفضل دائما في تطوير الكتابة المهجرية عموما.

وفيما عدّ جبران الأكثر شهرة لدى القرّاء الأمريكيين، اُعتُبِر الريحاني "الأب الروحي للأدب الأمريكي العربي"، فقد كان يناضل في جبهتين، كان متحمّسا لأشعار"والت وايتمان" (Walt Whitman)وللشعر المرسل (Free verse style) وقد تغنّى بنفسه وبـ[وطنه]"أمريكا" (his America) في العديد من أعماله ،وكان "كتاب خالد"(The Book Of Khalid) أشهر أعماله، كتبه شعرا، وتطرّق فيه بأسلوب مباشر لتجربة الهجرة.

كان الريحاني -علاوة على كونه كاتبا- سفيرا أيضا، يسافر بين وطنه الأمّ لبنان والولايات المتّحدة ، ويناضل من أجل الاستقلال عن الخلافة العثمانية في الوقت الذي يسعى فيه إلى تطوير الحياة الأدبية في الولايات المتحدة.

و علاوة على ذلك ، فقد أدخل الشعر المرسل إلى العرف الشعري العربي التقليدي في وقت مبكّر (١٩٠٥) وهذا ما جعل منه قطبا أدبيا مهمّا في وطنه الأمّ.

وأثناء حياة الريحاني كانت حياة الأمريكان العرب الأدبية في أوجّ قوّتها، فقد تأسست أول جريدة ناطقة باللغة العربية (كوكب أمريكا) (Kawkab Amerika)عام ١٨٩٢، وحوالي عام ١٩١٩ دعّم ٧٠٠٠٠ مهاجر تسع صحف ناطقة بالعربية، وكان أغلبها يوميّة بما في ذلك الجريدة المحورية والشعبيّة (الهدى) (el-Hoda)، ولكنّ المنشور الأكثر أهمّية آنئذ وفق التاريخ الأدبي للأمريكان العرب هو جريدة "العالم السوري" (Syrian World)، فعلى صفحاتها نشر أشهر الكتّاب في اوائل القرن العشرين مسرحيّات وقصائد وقصصا ومقالات، ولكنّ الأديب الأعلى كعبا على الإطلاق هو جبران خليل



الماز ابي نادر

جبران الذي اصبح تدريجيا واحدا من أكثر الكتّاب شهرة في الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد تمّ الأمر على الرغم من أنّ الكثير من الدّارسين يجدون اعمال جبرا فلسفية وأحاديّة (elementary)بشكل عميق. كان جبران وقتها على صلة بكبّار الكتّاب في أمريكا آنئذ مثل الشاعر (Robinson Jeffers)و المسرحيّ (Eugine O 'Neil) والروائي (Sherwood Anderson)،وحقّقت رائعته "النّبي" (The Prophet) للناشر أعلى المبيعات لأزيد من نصف قرن، كما عدّت حسب تصنيفات عديدة ثاني اكثر الكتب مبيعا في الولايات المتحدة الأمريكية بعد التوراة ، حرّر جبران مع باقي أعضاء الرابطة القلمية الكتّاب الأمريكان العرب من وعيهم الذاتي متناولين موضوعات مختلفة تتجاوز تجربة المهجر.

ألهم جبران –بصفته مسرحيّا وروائيا وفنّانا وشاعرا- غيره من الكتّاب والموسيقيين والفنانين وحتّى الكونغرس الأمريكي الذي أسّس حديقة خليل الشعرية التذكارية (Khalil Gibran Memorial Poetry Garden) في واشنطن دي سي والتي خصّصها الرئيس جورج بوش عام ١٩٩٠ لإحياء ذكرى تأثير جبران وموضوعاته الإنسانية.

وإذا كان جبران والريحاني قد حظيا بحفاوة شعبية ورسميّة فإنّ باقي أعضاء الرابطة الأصليين على غرار نعيمة وأبي ماضي لم ينالا مكانتهما المستحقّة في الولايات المتحدة الأمريكية رغم أنّ نعيمة قد رُشّح مرّة لجائزة نوبل للأدب، كما كان مسرحيّا وروائيّا وصحفيّا وشاعرا، وكان سياسيا ذا مزاج متقلّب أثناء تواجده بالرابطة، وقد أسّس معايير مناهضة للسطحية والنفاق في الأدب ، وكان اسما بارزا على صفحات نيويورك تايمز(New York Times) وكانت أشهر أعماله سيرته عن جبران و(كتاب مرداد) الذي ألّفه بعد عودته عام ١٩٣٢ إلى الفلسفات الشرقية باحثا فيها عن السلوى والهداية.

ورغم أنّه كتب شعره في (و،م، أ) إلا أنّه لم يترجم أبدا إلى اللغة





الإنجليزية ما عدا ضمن الأنطولوجيات على غرار "أوراق العنب: قرن من الشعر الأمريكي العربي) Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry) (١٩٨٨) تحرير "غريغوري أورفاليا (Gregory Orfalea)وشريف الموسى.

وينطبق الأمر نفسه على إيليا أبو ماضي الذي لم يُترجَم أبدا إلى الإنجليزية رغم أنّه عُدّ من أكثر كتّاب الرابطة اقتدارا وارتقاء، تتراوح موضوعاته بين الحبّ والحرب، وعلى غرار باقي كتّاب الرابطة كان فيلسوفا وسياسيّا، ولكنّ أبا ماضي وباقي كتّاب الرابطة لم يعتذروا للجمهور الأمريكي أو يبرّروا لهم كونهم عربا. وبينما كان العديد من المقالات في جريدة "العالم السوري" تناقش قضايا "الأمركة"/"التأمرك" (America-ness) بشكل إيجابيّ كانت كتابات هؤلاء تميل إلى كفّة العالميّة(Universality). كانّ معظم هؤلاء الكتّاب يبدعون بالعربية ومع ذلك كانوا يُقرَؤون خارج حلقاتهم.

خبا نجم الرابطة ثم أفل مع نهاية أربعينيات القرن العشرين، ، ولم يشكّل الكتّاب العرب – سواء المهاجرون أو أبناؤهم – حلقات أدبية ، ولم يكتبوا كثيرا عن التراث والثقافة العربيين والاستثناء الوحيد هو الكاتب الأمريكي السوري سلّوم رزق الذي أصدر عام ١٩٤٣ رواية "اليانكي السوري" "Syrian Yankee"، وهي قصّة عن الهجرة بنبرة خفيضة عن الاندماج والقبول.

وطوال الفترة الممتدّة تقريبا من ١٩٤٠ إلى ١٩٨٠ كان هناك هويّة باهتة لا تكاد تبين عن كتّاب أمريكان عرب، ومع ذلك شهدت هذه المرحلة الانتقالية تقدّم شعراء مستقلين نحو الواجهة ، فقد نأى صموئيل جون هازو (Samuel John Hazo)ود،هـ، محلم (D H Mehlem)و إتيل عدنان (Etel Adnan) أوّل الأمر بأنفسهم عن أي تصنيف عرقيّ وارتدوا لاحقا رداء الهويّة الأمريكية العربية. كان هازو –وهو مؤسس ومدير المنتدى العالمي للشعر في جامعة بيتسبورغ (Pitsburgh)- شاعرا نشيطا قرابة الثلاثين عاما واشتغل مستشارا لأجيال الشعراء الشباب الواعدين، وفي عام ١٩٩٣ عُيِّن أوّل شاعر رسميّ لولاية بنسيلفانيا (Pennsylvania). يعكس عمله ارتباطا عميقا بالمكان وأهمّية الملاحظة والتساؤل، وصوّرت مجموعته الحديثة "المفاجأة المقدّسة للآن: مختارات وقصائد جديدة" :) The Holy Surprise of Now Selected and New Poems) مدى التألّق الذي تتمتّع به معظم كتبه العشرين.

لم يكن شعراء هذه المرحلة مجرّد جسور بين جيلين عاليي الثقافة بل كانوا أيضا روابط مباشرة بين الكتابة الأمريكية العربية السنن الأدبيّة الأمريكية. أسهمت محلم –الفائزة بجائزة الكتاب الأمريكي (American Book Award)في تزايد الوعي بأهمّية الثقافة الممثّلة تمثيلا ناقصا في الأدب الأمريكي. أُشيدَ كثيرا بكتابات محلم النقديّة عن الكتّاب الأمريكان الأفارقة خاصّة (Gwendolyn Brooks)، وعلاوة على ذلك، أسهمت محلم في تطوير التيار الأدبي الأمريكي من خلال تنظيمها أوّل اجتماع قراءة(reading) للشعر الأمريكي العربي في الملتقى السنوي للرابطة اللغوية الحديثة عام ١٩٨٤.

ساهمت إتيل عدنان التي تحظى بسمعة عالمية أكثر منها أمريكيّة في تقدّم مكانة الأدب الأمريكي العربي من خلال إنشائها دار نشر خاصّة "منشورات ما بعد أبولو" (Post Apollo Press)، تمحورت أشعارها ورواياتها وتحقيقها الصحفي "عن المدن والنّساء" (Of Cities and Women) حول الشرق الأوسط واضطراباته الاجتماعية والسياسية خاصّة في بيروت. في روايتها "الستّ ماري روز" (Sitt Marie Rose) (١٩٩١)تكتب عن الفصل التثاقفي (cross cultural separation) مقابل التركيبة الاجتماعية لمدينة بيروت نفسها

مهّد هازو وعدنان ومحلم –إلى جانب شعر جوزيف عوّاد الأنيق والسّاخر- الطّريق أمام الجيل الحالي الذي يمثّل نسبة معتبرة من الكتّاب الأمريكان العرب ، وإذا كان تعريف المرء بذاته من خلال موروثه الثقافي أمرا غير معترف به






جوزيف عواد

قبل سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين فإنّ المناخ السياسي والنزعات الأدبية بدأت تصرّ - بعد ذلك- على هذا الأمر، فبعودة الصوت الأمريكي الأسود في أواخر ستينيات القرن العشرين بدأت الأصوات الأخرى المتعدّدة الثقافات تطالب بمكانها في تاريخ أمريكا وأدبها، ومع ذلك فقد لزم الكتّاب الأمريكان العرب أكثر من عقد كي يصلوا إلى هذا الوضع.
وكان المنشور التحفيزي (catalytic) مجلّدا شعريا صغيرا بعنوان (أوراق العنب) (Grape Leaves)تحرير غريغوري أورفاليا عام ١٩٨٢. وقبل هذا التاريخ لم تكن توجد مثل هذه المنشورات التي تصدت بموضوعات وحساسيات مماثلة.
وبحلول ١٩٨٨ استقبلت رفوف المكتبات طبعة موسّعة لأنطولوجيا أورفاليا والموسى وأنطولوجيا "غذاء لجدّاتنا: كتابات بأقلام النسوية العربية - الأمريكية والعربية- الكنديّة Food for our Grandmothers: writings by Arab American and Arab Canadian feminists تحرير جوانا قاضي (١٩٩٤)وحديثا ، أنطولوجيا "ما بعد جبران: أنطولوجيا الكتابات العربية - الأمريكية الجديدة Post Gibran : Anthology of the New Arab –) (American Writing(١٩٩٩) تحرير خالد مطاوع ومنير عكّاش.
منحت هذه المجلّدات – مدعومة بمجلات على غرار "الجديد" و"مزنة" ملاذا(home) لكلّ الكتّاب الأمريكان العرب سواء الذين يركّزون على موضوعات الثقافة والهويّة أو الذين لا يفعلون ذلك.زوّدت هذه المؤلّفات القرّاء والدّارسين بمنهل خصب عن الكتّاب الأمريكان العرب كما خلقت فرصة لتقييم الأصوات الجماعية.

هناك ثلاث حقائق تبرز أثناء دراسة المؤلّفات الأمريكية العربية المتوفّرة:

أوّلا: أنّ الأدب الأمريكي العربي ينجزه أدباء ينتمون إلى مختلف الدول العربية بما في ذلك شمال إفريقيا والخليج ولم يعد حكرا على أدباء المشرق.

ثانيا: إنّ موضوعات الأدب الأمريكي العربي لم تعد مقصورة على قضايا الثقافة والهويّة لكنّها أصبحت متوسّعة ومترامية الأطراف، فاليوم تجاوز الكتّاب الأمريكان العرب القصص والأشعار التي تتّصل بالأرض الأمّ والتراث، فكتاباتهم تشهد آفاقا جديدة تتعلّق بالسنوات التي قضوها في (و.م.أ) والقضايا الاجتماعية والسياسية المحلّية التي تؤثّر في حياتهم اليومية.

ثالثا: هناك تزايد ملحوظ للصوت النسائي في الأدب الأمريكي العربي، وذلك منذ بداية سبعينيات القرن العشرين ومجيء محلم وعدنان، والأمر في أساسه جزء من حركة أدبيّة ظهرت بالولايات المتحدة الأمريكية في إثر تصاعد الحركة النسوية في أواخر ستينيات القرن الماضي، فباستيقاظ عدنان ومحلم نهضت نساء أخريات.

وبعيدا عن أيّ تصنيف، يمتلك الكثير من الشعراء العظام في الولايات المتحدة جذورا عربيّة، فقد عدّت الشاعرة الأمريكية الفلسطينية نعومي شهاب ناي (Naomi Shihab Nye) مرارا شاعرة وكاتبة نثرية وجامعة مختارات (anthologist) متميّزة، وفيما تطبع معنى للثقافة في قصائدها فمن الممكن غالبا أن تحيل إلى ثقافة تمتلكها أو تزورها أو اخترعتها. ألّفت ناي كتبا للأطفال وجمعت في أنطولوجيتها "الفضاء بين خطى أقدامنا" (The Space Between Our Footsteps) (١٩٩٨) قصائد ولوحات لكتّاب وفنّانين عرب من مختلف أنحاء المعمورة، ومن أعمالها الأخرى المتميّزة "لا عجلة أبدا: مقالات عن الناس والأماكن" (Never in a Hurry : Essays on People and Places) و(Benito's Dream Bottle) (١٩٩٥) و"حبيبي" (Habibi) (١٩٩٧)
يعزى فهم وحضور الأدب الأمريكي العربي في جانب منه إلى كتّاب طوّروا حقلا أكاديميا لدراسة هذا العمل، فتحت إفلين شاكر –وهي أستاذة بـ (Bentley College) أبواب هذا الحقل بكتابها "بنت عرب" (Bint Arab) (١٩٩٧) الذي قدّمت فيه من خلال سرود شخصية (personal narratives) بورتريهات / لوحات نساء عربيات يناضلن من أجل تحقيق توازن مرهف بين تقاليدهنّ الثقافية ونمط الحياة وفرصها التي وجدنها في الولايات المتحدة، أضف إلى ذلك الكاتبة والشاعرة ليزا سهير مجاج التي أنجزت دراسات نقدية عن تطوّر الكتابة الأمريكية العربية ، ففي مقال تاريخي وسياسي ماكر، تصرّح مجاج "إنّنا لا نحتاج إلى تخوم أحصن وأمنَع حول هويّتنا ، بل بالأحرى نحن أحوج إلى توسيع وتحويل تلك التخوم ، فبتوسيع



وتعميق فهمنا للعرقيّة لن نتخلّى عن عروبتنا ولكنّنا سنصنع ملاذا لتقعيد معقّدات تجربتنا

تستكمل مجاج رفقة دارسين آخرين مثل لوريتا هول (Loretta Hall) وبريدجيت : هول (Bridget K Hall) – منشئي الموسوعة المفصّلة "السيرة الأمريكية العربية" (Arab American Biography)- مسيرة أورفاليا والموسى في إنشاء خلاصة وافية وبالغة الأهمّية يعتمد عليها الكثيرون كمصدر أوّلي عن الكتابة الأمريكية العربية.

حقّق بعض الكتّاب الأمريكان العرب من خلال مخاطبتهم جماهير القرّاء نجاحا يتجاوز جمهورهم النخبوي الحصريّ، وأفضل مثال على ذلك اليوم منى سمبسون (Mona Simpson) مؤلّفة رواية "أيّ مكان إلا هنا" (Anywhere But Here)(١٩٨٧) وهي قصّة أمّ عازبة وجامحة وابنتها المراهقة الحّساسة ، وقد حوّلتها استوديوهات هووليود عام ١٩٩٩ إلى فيلم من بطولة سوزان سارانذون (Susan Sarandon) وناتالي بورتمان (Natalie Portman)، وسامسبون هي مؤلّفة قصّتين صدرتا حديثا، وهما "الأب المفقود" (The Lost Father) (١٩٩١)، و" الشاب المنضبط" (A Regular Guy) (١٩٩٦).

كما حظيت رواية "الجاز العربي (Arabian Jazz) (١٩٩٣) لديانا أبو جابر بمقروئية واسعة. لم تجمّل أبو جابر صورها عن الحياة داخل المجتمع العربي، بل جاءت في آن واحد متواضعة (self-effacing)، ولطيفة،ومضحكة مبكية/ حلوة مرّة (bittersweet) ومتلهّفة للوطن (nostalgic)، وبإنعاشها الذاكرة أبقت أسئلة البقاء نابضة بالحياة.

وإلى جانب "الجاز العربي" هناك (Through and Through) وهي مجموعة قصصية جمعها جوزيف جحا،و تقدّم لمحات لامعة ومتّقدة مفعمة بسخرية ذاتية تُعرف بها أبو جابر عن صميم المجتمع اللبناني في توليدو (Toledo) بأهايو (Ohio) ومناخه السياسي المتوتّر احيانا.

والتزاما بالتقاليد العربية يكتب الشعراء المعاصرون في المجتمع الأمريكي العربي بشغف والتزام عن الهويّة والثقافة والحياة، ويستعرضون أساليب وأصواتا متعدّدة، يعبّر الموسى عن هذه النقطة من خلال قصيدة يناشد فيها الشعراء والنقاد/ أعضاء القبائل الأخرى/ بألّا يدعوا الشعر في القبيلة يختزل إلى برشمان(sheepskin) شعر/ عن القبيلة".

لقيت مناشدته صدى لدى العديد من الشعراء الأمريكان العرب الذين جعلوا – على غرار كتّاب ينتمون إلى تقاليد ثقافية مغايرة للتيّار السائد- تعقيدات الهوّية والمكان الموضوع المحوري لأعمالهم ولشخصيّاتهم.

يستجيب/ يتفاعل الجيل الجديد مع أساليب وانشغالات تبدو بعيدة عن جذور (roots) جبران والريحاني، فسهير حمّاد –على سبيل المثال- تدرك في "قطرات الحكاية"(Drops of Story) (١٩٩٦) صلة قرابة بين جذورها العربية والصوت الأمريكي الإفريقي، وفي "عجول وأبطال"(Heifers and Heroes) (١٩٩٩) تُظهر وعيا ثقافيا حادّا بالواقع حين توظّف الإيقونة الإعلانية "رجل المالبورو"(Marlboro Man) لاستدعاء واقع الحياة في خبايا شوارع المدن، فحمّاد وغيرها من الجيل الجديد أقرب إلى "عالمية" المهجر (universality of Al-Mahjar) وإلى "العالمية "أيضا في تجريبهم (experimentation) الراب واللغة المنطوقة، واللغة االعامية، والفنّ السينمائي.

فتسجيلات ناتالي هندل (Nathalie handal) الموسومة بـ (Never Field) مليئة بحقائق كتيمة / محكمة(impermeable) انبثقت من عمل ينتمي في نوعه إلى التاريخ، وفي تاريخيّته إلى المشهد الأدبي المعاصر،ولكنّه يمتدّ إلى آفاق كانت من اختصاص جيل "المهجر" ، في الواقع تبدو اللغة المنطوقة –كشكل فنّي – محبّبة لدى جبران الذي كتب مسرحيّات و"جرّب" أشكالا حقّقت نجاحا ساحقا.

في الواقع، لم يتورّط الشعراء الأمريكان العرب في ولائهم للتقاليد،وللنوستالجيا، ولم ينخرطوا في أشكال وأساليب آمنة تسهّل تصنيفهم، ولكنّهم –بدلا من ذلك- يظهرون في كلّ مكان بدءا بالإلقاء أمام ميكروفون عام مرورا بمنافسات المقاهي الشعرية (تُدعَى عرفا بـSlams) وصولا إلى صفحات الصحف الأدبية والأنطولوجيات الشعرية المحترمة.

في أكتوبر ١٩٩٩ سافر وفد إلى شيكاغو لحضور حدث تاريخي وهو أوّل مؤتمر للكتّاب الأمريكان العرب الذي نظمه الكاتب الأمريكي العربي "راي حنانيا" (Ray Hanania) الذي يعدّ موقعه (www.hanania.com) مركز آخر المستجدّات عن السياسة والثقافة والأدب الأمريكي العربي.

يواصل الأدب الأمريكي العربي حضوره بصفته تمثيلا ثقافيا (cultural representation) ومنجزا أدبيّا، يحضر الجيل الجديد من الكتّاب الأمريكان العرب –بما في ذلك مؤدّو الكلمة المنطوقة (spoken word performers) وفنّانو الراب- في الأمور المتعلّقة بعصرهم وبتاريخهم، إنّهم يتبعون التقاليد العظيمة لجماعة المهجر، وبصفتهم أبناء جبران والريحاني سيواصل هؤلاء الكتّاب وضع بصمتهم وتأثيرهم في الأدب الأمريكي.

Elmaz ABINADER : Children of AL-Mahjar: Arab American Literature Spans a Century; US Society&ValuesFebrueary2000, PP11-15





قضايا في السرد والأدب القصصي الفارسي

د. محمود عابديان
ت / د. أحمد موسى
المغرب

السرد كلام بعيد عن النظم الشعري. و قد كان أقدم وسيلة لتبليغ الفكر البشري و للتواصل الشفوي و نقل المعلومات منذ ظهور اللغة. أما الكلام المنظوم فقد وُجد بعد السرد و تبلورٍ على أساسه و مقابله. خصوصية الاستعمال اليومي للسرد أوجبت سهولته و قوت جانب التواصل فيه. و قد حافظ السرد عموماً – بما في ذلك السرد القصصي – على هذه الخصلة في مقابل النظم.

نظرة إلى تاريخ السرد الفارسي :

ظهر السرد الروائي (القصصي) حين دعت الحاجة إلى رواية التاريخ و الأحداث، فسجل الإنسان ما كان يحفظ أو يحب من تواريخ شعوب العالم. و مع مرور الوقت و ظهور الخط و الكتابة استمرت هذه الظاهرة لكن بشكل أكثر دقة و تعقيداً من ذي قبل ، و يمكن القول أن السرد الروائي هو حصيلة فترة زمنية كان المجتمع الإنساني ينعم فيها بالثقافة المدونة و الهدوء النسبي و الاستقرار في الأوضاع الاجتماعية و السياسية ، أما في إيران فهذا العصر يتزامن مع العصر الساساني فما بعد.

الآثار الأولى للسرد الروائي الفارسي هي نتاج الظروف التي أوجدتها الحكومة الساسانية، حيث اعتنقت الدين الزردشتي كإيديولوجية رسمية و وطدت لثقافة موحدة في البلاد ، في ظل هذه الظروف شق الأدب طريقه إلى الرشد و التفتح بجانب باقي المجالات الثقافية في المجتمع ، و أهم ميزة تميز هذا العصر هو أن السرد من بين باقي الفنون الأدبية شـــهد رواجاً واســعا




سواء تعلق الأمر بالسرد الأسطوري أو السرد الأدبي. دليل هذا الأمر هو كثرة الآثار التي خلفها هذا العصر و حُفظت من نوائب الدهر، من مثل : بوندهشن – كارنامه اردشير بابكان – ارداويراف نامه – يادگار زريران... هذه الآثار تبين اهتمام شعوب ذلك العهد بالأدب القصصي. نثر هذه الكتابات بسيط و سلس و يتناسب إلى حد ما مع الوقائع التي يصفها. بالإضافة إلى ذلك يُشاهد فيه علامات المعتقدات العامية.

احمد موسى

من الشواهد التي تدل على الارتباط بالأدب القصصي في ذلك العصر هي الآثار المكتوبة بلغات الأقوام الأخرى و التي ترجمت إلى اللغة الفارسية الوسطى الساسانية. و أهم أثر تبقى منها مختصر حول ترجمة مختارات من الحكايات الأدبية الهندية تسمىكليلة و دمنة ، يمكننا أن نجزم إذن أن الدولة الساسانية من الدول الأولى التي كانت لها ثقافة أدبية و كانت تعرف شعبها على آداب الدول الأخرى. يكفي أن نذكر أن نص كليلة و دمنة البهلوي كان مرجع ترجمة هذا الأثر إلى اللغة العربية و منها إلى بعض اللغات الأوروبية.

رغم أن السرد الروائي يستمد في الغالب أحداث حكاياته من قضايا الحياة الاجتماعية و الحوادث المرتبطة بها، و يدل في النهاية على توجهات الشعب الفكرية و آمالهم، إلا أن هذا الأمر في حد ذاته – أي الارتباط بالحياة – كان أمراً تاريخياً، و هو يجد مصداقاً مشخصاً و عمقاً أكثر مع تقدم الحياة الاجتماعية لبلد ما. اهتم السرد الفارسي في مرحلته الوسطى في الأساس بوصف قضايا الحياة للطبقة الراقية و النجباء في المجتمع الساساني، نجده يتحدث كثيراً عن أقوال و أفعال الملوك و رجال الدين و الأبطال. بعبارة أخرى فإن رواية المواضيع كانت تتم في بعدها الرسمي ، من خصائص الأدب في هذا العصر أننا لا نلحظ فيه أثراً للإحساسات و العواطف الفردية إلا في القليل النادر، لهذا السبب بقيت آثاره مجهولة ، و لعله يمكن القول أن أحد أسباب رشد السرد الروائي هو هذا الأمر أيضاً.

كتاب ارداويراف نامه سفرٌ خيالي لرجل دين زردشتي إلى عالم ما بعد الموت, للإطلاع على مصير عباد "مزدا" و الإيرانيين من جهة و مصير أعداء إيران من جهة أخرى ، يتعرف القارئ في هذا الكتاب على بعض عادات الطبقات المرفهة في ذاك العهد، و الجدير بالذكر أن هذا الكتاب هو أول تصوير تخيلي عن تصورات الناس عن الجزاء في الجنة و العقاب في النار.

الأثر الأدبي الآخر الجدير بالذكر، كتاب كارنامه اردشير بابكان ، و يعد هذا الأثر أول كتاب بعد كتاب تربيت كوروش للكاتب اليوناني كسنوفون، يروي فيه صاحبه المسار الأدبي لأسرة من الأشراف تصل إلى الملك. يبتدئ كتاب كارنامه بالإشارة إلى تجزيء إيران بعد موت الاسكندر. الجزء الأصلي في القصة يتطرق لوصف عظمة الأسرة الساسانية و مقاومة اردشير لـأردوان و باقي المعارضين. القصة القصيرة و المختصرة كارنامه اردشير بابكان هي قصة وصول رأس السلسلة الساسانية للحكم ، في الجزء الآخر من القصة يأتي ذكر ابنه و حفيده.

السرد الروائي الفارسي هو استمرار للسرد القصصي في العهد الساساني في ظل الظروف الثقافية و الاجتماعية للقرن الرابع الهجري فما بعده ، في هذا العصر صارت اللغة الفارسية الوسطى الشرقية و الشمال الشرقية اللغة الرسمية ، السرد الروائي الفارسي الذي تشكل بإمكانات هذه اللغة هو نتاج لتركيب معطيات السرد الساساني بمعطياتٍ أضافتها الثقافة الإسلامية الإيرانية ، لم يكن هذا السرد أثناء رشده قد انفصل بعد عن السرد الخبري (التقريري). نلاحظ في كتب تاريخِ سيستانو مقدمه شاهنامه ابو منصورى و تاريخ بيهقى مزجاً بين اللغة الروائية الأدبية و اللغة الخبرية التقريرية.

انقسم السرد الروائي في مسارِ رشده و استحكامه إلى اتجاهين اثنين و اتخذ مسيراً متفاوتاً من حيث الأسلوب، الأول يتمثل في كتبِ كـ تاريخ سيستان و شاهنامه ابو منصورى و نوروزنامه و داستانهاى بيدپاى و أمثالها حيث نجد استمراره و تكامله في كتبِ كـ داراب نامه ها و سمك عيار. و الثاني نرصد استمراره في كتبٍ من مثل ترجمة نصر الله منشي لكليلة و دمنة ومرزبان نامه و غيرها ، الاتجاه الأول له خصوصية روائية و خبرية و بساطة الجانب التعليمي و الترفيهي فيه ناشئة أكثر من الموضوع و الحدث الموصوف ،أما الاتجاه الثاني فهو تعليمي ترفيهي يستند على الجانب الإرشادي و الوعظي، لذلك فأسلوب الوصف يكثر فيه التمثيل و الصنائع و التشبيهات ، لكن خصوصيات هذين الاتجاهين تجتمع في كتاب گلستان سعدى و هذا ما أوصل النثر الروائي الكلاسيكي الفارسي إلى أوج الفصاحة و البلاغة و الجمال.

قطع السرد الروائي (و الخبري) الفارسي منذ القرن الرابع حتى السابع الهجري مدارج الفصاحة و البلاغة و الجزالة اللغوية، و خلف آثاراً خالدة كـ تاريخ بيهقى و كليلة و دمنة و تذكرة الأولياء و گلستان سعدى و سمك عيار التي و رغم مرور قرون عدة مازالت موضع إلهام و تأثير بالنسبة للكلام المنثور و الروائي و خاصة القصة القصيرة. لذلك فقد أطلق

عليه النثر الكلاسيكي الفارسي. و هذا الوصف ينبع من قيمة هذا النثر الروائي الفارسي في ذلك العهد ، و لقد كان للنثر الروائي الكلاسيكي الفارسي دورٌ مهم في بقاء و نمو و رشد الكلام الفارسي في ذلك العهد ، و يكفي فقط أن ننظر إلى تأثيره على استحكام و انسجام الكتابة.

و يعتبر منشؤه الخارجي واحداً من خصوصيات النثر الكلاسيكي الفارسي ، يصدر جوهر قصص هذا النثر من الحياة و يعود إليها ، و للتمثيل على ذلك فإن كليلة و دمنة تحكي عن الذكاء و الدهاء النابع من حياة الإنسان نفسه ، إننا نشاهد في أقاصيص كتاب كليلة و دمنة ذاك الطبع و السجية التي باتت تُعرف في النهضة الأوروبية باسم "الميكيافلية" و أصبحت طبع أفرادٍ يحققون النجاح عن طريق الحساب و بمقاومة الموت و الحياة، نلاحظ ذلك في صورة نماذج حية (انعكاس تمثيلي).

كتاب گلستان سعدى لا يُعتبر رواية أدبية لمرئيات و مسموعات سعدي بقصد الترفيه عن الأصحاب فقط، لكنه يصدق عليه شعاره المعروف و المبني على "التجربة" و "استعمال التجربة".

خصوصية أخرى يتميز بها النثر الكلاسيكي الفارسي و التي تقربه من الشعر الكلاسيكي الفارسي هو أنه يصدر عن أصل تخيلي ، بمعنى أن النثر الكلاسيكي الفارسي يتحدث عن "الواجبات" أكثر مما يتحدث عن العينيات و الوقائع. فالموضوع كما صُور في هذه الآثار ليس آنياً كما هو في الواقع. فقد جاء فيه رؤى و اعتقادات تستند إلى التجارب الممكنة.

النثر الكلاسيكي الفارسي هو نتاج لفعاليات الطبقة المثقفة في المجتمع في إطار حركية القيم الاجتماعية و الهوية الفردية. فحين يُواجه الكاتب بفراغ في مستوى قيم طبقته يلجأ إلى وضع وجوه ذات قيمة ، فقد صوروا أنوشيروان مظهراً للعدالة وبزرگمهر ذروة بُعد النظر و الفراسة و لقمان معدن الحكمة و الطرافة ، في الأخير اتجه النثر الفارسي بعد أزمات القرن الثامن و التاسع الهجري، أي في العصر التيموري و الصفوي نحو المسائل العينية و تطرق لوصف التيارات التاريخية و الاجتماعية.

السرد الفارسي على عتبة التحول :

لم يكن لنثر الكتابة الوقائعية رواجاً كبيراً في إيران خاصة في العهد الذي أُطلق عليه صفة "النثر الكلاسيكي" ، و ذاك التقليد القديم الذي نراه في كتيبة بيستون داريوش لم يستمر في الأدوار التالية ، و رغم أن الاهتمام بالواقع و الأمور الواقعية في نثر الكتابة التاريخية من أهم الضرورات، مع ذلك و إلى حدود "تاريخ بيهقي" لم يسلم هذا النثر من تدخل فكر المؤلف و بعض الميول و الاستنتاجات الأدبية ، يمكن القول أن الظواهر و الوقائع في النثر الكلاسيكي الفارسي كانت في الأغلب الأعم توصف أكثر مما كانت توضح، و لم توصف أو توضح أيٍ ظاهرة باعتبار صفاتها أو خصوصياتها الذاتية إلا نادراً ، كان الكتاب يتجاوزون في الغالب الصفات الحقيقية للأمور و يصبغون عليها طابعاً أدبياً ، و لهذه المسألة مصداق حتى في الممدوحين في الأدب الفارسي ، كأنهم كانوا منزعجين من صفاتهم و خصائصهم و أرادوا من الشاعر و الكاتب أن ينسب إليهم الصفات و السجايا التي كانوا يحبون الاتصاف بها ، هذه الوقائع جعلت اللغة (الكلام) تبتعد عن وصف المسائل العينية و تصف الظواهر باعتبارها الصفات الأخلاقية و المثالية و الذهنية.

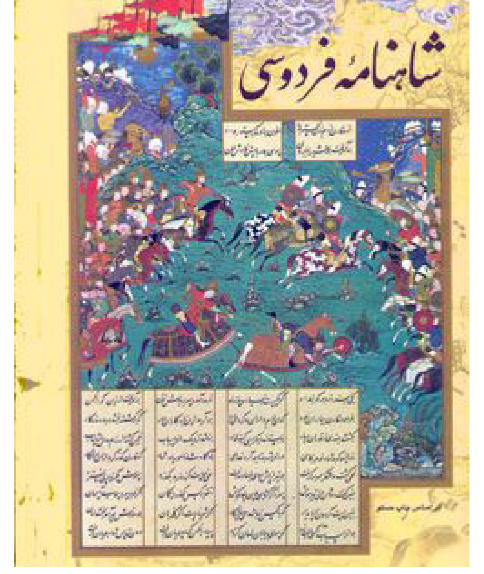
هذه الخصوصيات إذن عرفت بعض جوانب النثر الكلاسيكي الفارسي، و إن واحداً من وجوه تميز النثر المعاصر الفارسي عن نظيره الكلاسيكي هو أن النثر المعاصر غير مرتبط بالخصوصيات المذكورة ، توجه النثر الفارسي في ١٥٠ سنة الأخيرة إلى وصف و توضيح الوقائع و الأمور العينية ، تمتلك الظواهر في النثر المعاصر الفارسي وجودها المستقل و صفاتها الذاتية ، إذا كان تفوق النثر القديم و فضل و عظمة الكاتب يرجع إلى إصباغه الكلام بالنكات العجيبة و النادرة، فإن الظروف اليوم تحتم عليه الاهتمام بالوقائع اليومية ، في القديم كان قارئ الرواية أو سامعها يتعرف على ذوق الكاتب الفني أكثر مما يتعرف ماهية الأمور الموصوفة ، لقد نجح النثر المعاصر الفارسي في أن يزيل القطيعة بين الكلام و بين موضوع الوصف في الكلام شيئاً فشيئاً أو على الأقل أن يخلق تناسباً بينهما.

السرد الروائي المعاصر في إيران:

لو أردنا تتبع أكبر تحول يمكن أن يعرفه أدب بلدٍ ما، فإننا نشاهد أن الأدب في إيران ، و خاصة "السرد" قفز قفزة كبيرة من القرن الماضي و حتى الآن ، المقصود ذاك التحول الذي عرفه الكلام الفارسي في عصر ناصر الدين قاجار تبعاً للجو الذي أوجده أمير كبير إثر الإصلاحات الاجتماعية العميقة التي أجراها ، يقترن هذا التيار بالوقت الذي تنبهت فيه الطبقات الواعية و التقدمية في المجتمع القاجاري بتخلف المناسبات و الأوضاع الاجتماعية في إيران و بادروا إلى تغييرها ، و بما أن لغة أهل البلد هي الوسيلة لتوضيح الحقائق و التنوير في



مجرى التحول الاجتماعي، كان تأهيل هذه الوسيلة الإنتقادية و شحذها بطبيعة الحال شرطاً لازماً للنجاح في هذا التغيير.
لكي تتمكن اللغة من فتح طريق رؤية الأمور و الحقائق أمام ذهن الشعب، يجب أن تقترب هي نفسها إلى الواقع و الحقائق و تكتسب القدرة على إفشاء مفاسد و سلبيات المجتمع و إيصالها إلى أذهان الناس ، و النتيجة أن اللغة بصفة عامة و معها النثر الأدبي يجب أن تؤهل نفسها لمستوى التكليف الموضوع على عاتقها في إيجاد التحول ، في مثل هذه الحالات جرت العادة على الحديث عن توجه الأدب نحو منحى الوقائع الحياتية ، و يُقصد بذلك انعكاس القضايا الاجتماعية و الحياتية للناس في الآثار الأدبية ، هذا المبدأ صحيح و مهم و يتماثل في عصرنا مع علاقة الأدب بالحياة ، أما هذا الأصل الكلي لم يكن العامل الوحيد الذي ساهم في تحقيق "القومة الأدبية" في إيران خلال القرن الماضي ، بل كان للمسألة جوانب أخرى متعددة و معقدة.
لم يكن الأدب الفارسي أبداً بعيداً عن القضايا و المسائل الحياتية بشكل كلي، بل يُعتبر ارتباطه بها أحد مفاخر الأدب الفارسي الكلاسيكي، إنما تتمحور القضية حول كيفية انعكاس وقائع الحياة بشكل خاص في ساحة الأدب.
ليس محض درج وقائع الحياة ما كان يُنتظر من اللغة و خاصة من الأدب، (النثر على وجه الخصوص) ، كما كان الشأن في أدب الدول الأوروبية ، بل كان المتوقع منه - و الحال أن الحياة اتجهت نحو اللغة و الأدب - أن ينتقد الأوضاع السيئة ، و أن ينور أذهان الناس في مسار التغيير الاجتماعي و الفكري. و هناك أمرٌ آخر و هو أن عدداً من الشعراء و الكتاب كانوا يعتقدون أن السبيل للخروج يكمن في العودة إلى التقاليد و الأشكال الأدبية الكلاسيكية ، و نموذج ذلك يتمثل في السعي نحو "العودة الأدبية" ، كان هذا الأمر في رأيهم هو أقصى ما يمكن أن يفعله المهتمين بالأدب ، لذلك كان يعترض طريق الأدب مشكلتان اثنتان : المشكلة الأولى تتمثل في كيفية فهم الكتاب و الشعراء للعلاقة المتبادلة بين الأدب و الحياة الاجتماعية في ظل تلك الظروف ، أما الثانية فهي توقع الناس من الأدب أن يدرك روح الزمان و الظروف اللازمة للتغيير ، و إن عدم تناسب هذين الاثنين انتهى بالأدب الفارسي إلى باب مسدود غير مسبوق و شل حركته.
كان الأدب نوعاً من السلاح النقدي، لكنه لم يكن كذلك في إيران حينها، بل كان قد فقد قاطعيته و فعاليته النقدية ، لذلك أصبح من الضروري انتقاد عمل و دور هذا السلاح في حد ذاته، أي الأدب ، لأنه حين يعجز سلاح الانتقاد عن تأدية دوره، يصبح انتقاد السلاح شرطاً ضرورياً للإبقاء على رسالة القضية ، من هذا المنظور بدأ نقد الأدب ، فحين لم يسفر الهجوم على التقاليد و الأشكال القديمة عن نتيجة تُذكر و لم يحل المشكل حلا جذرياً – و قد دلت التجربة على أن الأمر لم يكن كذلك في الواقع – انصب النقد على الوسيلة التي أمدت الأدب بمصدر الوجود و الوسيلة البيانية، أي "اللغة القومية" ، اللغة ليست فقط الوسيلة التي يبني بها الكاتب أثره، إنما هي أداة هذا العمل ، اعتبر أدباء عصر "القومة" أن اللغة حلقة وصل بين الأدب و القضايا و بين الأدب و الناس و واحدة من الحلول الأصلية لصقل سلاح الأدب ، بعدما تم تبسيط اللغة الخبرية و لغة الصحف في إثر الضرورات التي أملتها القضايا الاجتماعية وبفعل التعرف على أساليب الكتابة في الدول الأوروبية، كانت الخطوة التالية في سبيل تغيير الأدب تتمثل في البحث عن الأشكال و الأنواع الأدبية الكفيلة بتقديم أجوبة للقضايا المعاصرة ، كانت القوى السابقة في المجتمع القاجاري المتخلف تقاوم من أجل تحقيق ظروف و تحصيل حقوق نالتها الدول الأوروبية المتقدمة و كانت بعض دول الجوار تقاوم أيضاً من أجلها ، كانت هذه الدول تمثل سابقة استفاد الإيرانيون من إمكاناتها و أخذوا التجارب منها و أسقطوها على ظروفهم المحلية ، في شعر هذا العصر تطابقت إلى حد ما الأنواع و الأشكال الكلاسيكية مع الحاجيات الأدبية للوقت، وفي السرد الروائي والأدبي أيضاً تم الاستفادة و التأثر من الأجناس الخارجية، حيث ستتبلور نتيجة ذلك في إيران "الرواية" و "المسرح" و جنس القصة القصيرة التي عُرفت فيما بعد بـ "القصة القصيرة" و ستأخذ مكانها في الأدب الفارسي.



تكوين السرد القصصي المعاصر الفارسي :

الشعر و النثر على حد سواء مكونان أساسيان في الحياة الأدبية، و "الواجبات" أو "ما يجب أن يكون" هي الأرضية التي تشكل منطقة الشعر، تختلف لغة الشعر عن لغة الحياة اليومية ، يحمل الشعر ذهن القارئ أو السامع إلى عالم المثل و إلى عالم "ما يجب أن يكون" و يجبره على التفكير في ما يستطيع أن يكون هو ، و الشعر الفارسي الكلاسيكي خير دليل على هذا المدعى ، أما النثر فإنه يتخذ من شؤون الواقع و الأحوال و الأوضاع اليومية موضوعه و مصدره ، لذلك أُطلق عليه اسم "نثر الحياة" ، أما نثر الحياة بالنسبة للأدب القديم هو ذلك الشيء الذي كان ينبغي أن يُعرِضَ عنه خاصة و أن الشعر تكمن مثاليته في ماهيته ، كان الشعر يطرح و يحل مسائل لا

وجود لها في حياة الإنسان ، من هنا سُمي poesia (أي ما يُنَظِره العقل).

النثر القصصي هو نثر روائي ، تحكي الروايات عن أفعال القدماء الذهنية و العملية و تأخذ محتواها و مصدرها منها. تضفي هذه الواقعية على النثر القصصي لون الوقوع و الحصول ، يكمن في كل رواية العنصر التاريخي و الخبري ، و مع التقدم الاجتماعي و تحسن ظروف العيش نحى النثر الروائي نحو الروايات و الأحداث الأكثر معاصرة و اقترب أكثر من واقع الحياة ، كلما اقتربت الرواية القصصية من الحياة الواقعية للإنسان، كَثُر فيها جانب الفكر و التأمل على حساب الجانب العقلاني و التعليمي، إلى أن أصبح النثر حقيقة "نثر الحياة"، و خلق أساس السرد القصصي المعاصر ، و قد تأثر النثر الفارسي بنثر الحياة هذا من النثر الروائي الأوروبي.

يبحث النثر عن عنصر الخيال في الحياة اليومية ثم يستلهمه ، و يتيسر هذا الأمر حين تكون لغة الحديث و الكتابة لغة الحياة، و تستطيع بيان أصغر الأمور و أكبرها ، لأن لغة الأدب تستمد غنى بيانها و مصادرها من كنوز اللغة العامية (اللغة التي يتكلم بها عامة الشعب) التي لا تنضب ، و الدليل على هذا هو حركة النثر الفارسي من القرن الماضي إلى الآن ، الوقت الوحيد الذي صار فيه النثر الخبري و التقريري عينياً و يومياً، واستطاع أن يجعل من القبيح و الجميل و الصالح و الطالح في الحياة موضوعاً له، استطاع النثر الروائي أن ينمو في ظروف مناسبة[١] ، اللغة العامية التي يربط بواسطتها الناس تواصلهم هي بمثابة ماء و الكتاب و أصحاب النثر الروائي الأدبي بمثابة حوت لا يبتعد عن هذا الماء، و كل تميز أو تألق تحصله لغتهم لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالقياس مع اللغة العامية ، على أن حصول النثر الأدبي الجديد و الفتي على معنويات متعلق بموضوعات سيجري الحديث عنها، و كذلك كيفية استخدام اللغة ، يستطيع الكاتب في حالة واحدة فقط - و هي حين يتعرف على ضرورة عينية اللغة و على إمكانات لغة الناس غير المحدودة - أن يستعمل لغة خاصة على أساس هذه العينية العامة لا تكون فقط مميزة عن تلك اللغة، بل تكون باعثة لغنى اللغة القومية فيما بعد.

أنواع السرد الروائي الفارسي :

لم تبق الأجناس هي الأخرى بمنأى عن التحولات الثقافية و الاجتماعية، بل تأثرت بها، لم يكن للنثر الروائي أبداً الترتيب المعقد و الغني للشعر. و الدليل على ذلك أن كيفية و كمية الأحداث في النثر هي المكون الأساسي للجمالية الفنية.فيمكن أن تكون من الناحية الكيفية تجسماً أو نقلاً، و يتمظهر الأول في شكل الأدب المسرحي (المسرحية أو السيناريو) في حين يتجلى الثاني في صورة القصة. و القصة يمكن أن تكون قصيرة أو متوسطة أو طويلة، و تشكل ما يسمى بالأجناس الروائية التالية : "الأقصوصة" و "القصة القصيرة - نوول" و "الرواية"[٢].

من بين أنواع النثر الروائي الثلاثة المذكورة، يمكن للرواية أو الشكل الأكبر للنثر الروائي أن يحظى بالأولوية في بحث أو دراسة أجناس النثر الأدبي ، و ذلك لسببين اثنين : الأول هو أن سابقة القصص الغنية المنظومة كـ ويس و رامين و خسرو و شيرين في الأدب الفارسي تدل على وجود عيني و ذهني لتاريخ جنس القصة الطويلة، و يبدو منطقياً أن تؤخذ هذه السابقة أو التقليد بعين الاعتبار في تحليل مسار القصة القصيرة في إيران. و الثاني أن الإيرانيين مع بدأ رواج الأجناس الأوروبية في إيران تعرفوا أول الأمر على الرواية الأوروبية بشكل أكبر، و الترجمات الأولى للأعمال الأدبية الأوروبية إلى اللغة الفارسية تمت بشكل كبير من جنس الرواية.

الاهتمام بالرواية يبدو منطقياً لأن القضايا التي ابتلي بها المجتمع الإيراني في ذلك الزمان أو بعده، سواء القضايا الاجتماعية أو العائلية أو الشخصية لا يمكن أن تبرز أو تُعالج إلا في قالب جنس بسعة و فساحة الرواية ، وهذه المسألة تنسجم مع طبع وضعية الناس في ذلك الزمان وحتى الوقت الحاضر ، لأن طرح القضايا الكبيرة لبلدٍ أصابت أمراضه الاجتماعية المتخلفة و المزمنة جذوره الثقافية و السلوكية في جنس أدبي واسع كالرواية يبدو موفقاً أكثر من إقحام هذا أو ذاك الجانب المجزئ في قالب قصة قصيرة تركز على جزئيات دقيقة.

الرواية الفارسية :

عُرفت الرواية بأنها قصة تحكي عن الإنسان و العادات و الحالات البشرية و هي بشكل من الأشكال تصور أساس المجتمع و تعكسه في نفسها[٣] ، هذا التعريف مع ما أثير بشأنه من ملاحظات يعتبر كافياً لمبحثنا الذي ليس موضوعه الحكم على التعريف الكامل و التام للأجناس الأدبية. لكن يجب التأكيد على أنه ينبغي الانتباه في توضيح جنس الروايةِ إلى طولها الكمي و انتشارها الاجتماعي الذي يُعتبر واحداً من الجوانب المثيرة و الجذابة في هذا الجنس الأدبي ، فإن الرواية مع كونها قصة، فإنها تأخذ المصالح غير الخرافية و الناقصة كألعوبة و بتسلطها على الظواهر التلقائية تمنحها الحياة و تقننها.

أول الروايات الفارسية أو بعبارة أخرى أول ظهورٍ لوقائع الحياة في شكل جنس الرواية بوصفه نوعاً أدبياً دخيلاً استُلهم طبعاً من النموذج الأوروبي ، لكن لا ينبغي فهم هذا التأثر من الجنس الأوروبي على أساس أنه تقليد ، أعطت الرواية الأوروبية للقصة الفارسية الجنسية و الأسلوب الأدبي لعرض المصالح والحوادث ولم تعطها المصالح و المحتوى ، الرواية الإيرانية كان لها منذ البداية عاملان ذاتيان اثنان : الأول أنها كانت إلى حد ما صريحة في النقد، و الثاني أن المسائل العاطفية و علاقة الحب بين الرجل و المرأة كانت أهم موضوع يُطرح فيها، يمكن مشاهدة أمثلة هذين العاملين في أول الروايات الفارسية، يعني تهران مخوف و زيبا[٤].

هذه الخصوصيات تُبرز بكل وضوح جانباً مهماً في الرواية الإيرانية، و هو أن الرواية الفارسية في أثناء ظهورها لم تكن مجرد وسيلة للترفيه عن القارئ و الفتيات المرفهات في بيوتهن ، لكن ما كان يدعوها إلى الحياة نوع من العمل الاجتماعي الأدبي، أو الأفضل أن نقول كانت سلاحاً أدبياً نقدياً ، هذه الخصوصية في الرواية الإيرانية يمكن أن نجدها في آثارٍ كسياحتنامه ابراهيم بيك و مسالك المحسنين التي تبرز في الواقع مضمونها المحلي ، و هكذا فإن أول ظهورٍ للرواية الإيرانية قام على أساس القضايا الثقافية الاجتماعية لإيران.

إن كيفية عنصر النقد في الأدب القصصي المعاصر متعلقٌ بظروف الحياة الاجتماعية و تناسب القوى المختلفة في المجتمع ، الرواية الإيرانية إضافة إلى كونها نشأت في ظروف اصطدامات اجتماعية لافتة كان النقد فيها أحد تجليات التغيير، فإنها و بالنظر إلى النثر النقدي الذي يطبع المجلات و الصحف النقدية في الخارج و نظراً للصراحة التي عرفتها الكتابة في أوروبا، اتخذت شكلاً لغوياً ، لهذا السبب فإن هذه الرواية تتوفر على عناصر الأسلوب التقريري و الكتابة الصحفية.

ظهور الرواية الإيرانية من الناحية التاريخية حصل في المرحلة الفاصلة بين فترة المواجهات التي كانت تهدف إلى إنجاح الحركة الدستورية و فترة اقتدار الحكومة الفهلوية الاستبدادية ، هذه الفترة كانت في الواقع مرحلة اضمحلال الحركة و المقاومة و ظهور حكومة مركزية قوية ، أما الفعاليات الثقافية و الصحفية فبدأت تتحدد و تتقلص و بدأت تسير في مجرى موافقٍ لاحتياجات الاستبداد ، أما المثقفون أصبحوا شيئاً فشيئاً مضطهدين و بعيدين عن الساحة ، أما المنشورات و الآداب النقدية و المعارِضة فقد حوصرت و مُنع انتقاد كل المناسبات و الأوضاع التي كانت في طور الاقتدار ، لذلك لم يكتمل التحول الذي كان يهيئ الظروف لثورة اجتماعية تشمل الشؤون الأساسية للحياة الاجتماعية و الثقافية، فقبل أن تصل المقاومة الثورية إلى نهايتها و تعطي ثمرتها كانت مكتسباتها تُصادر من أيدي الشعب.

والنتيجة أن المجتمع الإيراني بعد نهاية الحرب العالمية الأولى



أصبح عرضة لأوضاع تتصف بتركيب غير متناسب لأوضاع و عادات و تقاليد قديمةً مع مكتسبات حقوقية و حكومية قليلة تكرست مع انتصار جزئي للحركة الدستورية، أي تعايش القديم و الجديد ، هذه الوضعية انعكست أدبياً بشكل من الأشكال في الروايات الأولى التي أُلفت في العشرية الأولى من القرن الحالي (الهجري الشمسي).

تحكي الرواية الفارسية تهران مخوف عن حوادث تصبح فيها الحياة الطبيعية لأفراد المجتمع ضحيةً لإعمال النفوذ ولتقسيمات أصحاب المقامات العليا و ذوي السلطة الذين رفعوا عُقد المجتمع المتخلف بواسطة القانون و سلسلة المراتب الإدارية و حكموها ، كان يُمارس الظلم و هضم الحقوق والاستغلال في مكاتب الإدارات و بدعم من المناصب و المسؤوليات الحكومية،كان يُمارس ذلك قبل الحركة الدستورية من طرف الحكام و رؤساء العسس و رجال الشرطة.كانت الرواية تلوح حينها إلى أن المجتمع المدني أصبح في حكم الحوض الزلال الذي تمثل فيه الحركة الدستورية و القانون الماء الطري الذي يُصب في الأرض المحروثة ليرويها، وكانت تظهر أن مسؤولي مرحلة المشروطة يمارسون في حق الشعب نفس سلوك الفترة السابقة باسم القانون و باسم مقررات الدولة.

في رواية زيبا لمحمد حجازي و المتجانسة مع تلك الفترة نجد فضاءً و موضوعاً مشابهاً لكن من منشئٍ متفاوت ، نواجه في هذه الرواية أيضاً الفساد و التسيب الإداري للدولة و ندرك أي علاقات تكمن وراء سلسلة المراتب و المسؤولين الحاكمين في الدولة ، تبين هذه الرواية كيف أن الفضاء و واقع الحياة في

المدن الكبيرة تخرج الإنسان القروي البسيط و الساذج وغير الملوث عن جادة الحياة الطبيعية إلى طريق الفساد، و كيف أن الروابط المحلية و التقليدية تُنسى و الإحساسات و العواطف الإنسانية تفقد قيمتها ، و في الأخير تجعل الإنسان متعلقاً بمناسبات و أوضاع لا مجال فيها للرجوع مجدداً إلى الحياة و المعتقدات القديمة ، المدينة الكبيرة في رواية حجازي مكانٌ يربي فيه الناس ذئاب بعضهم البعض لدرجة أن حتى أولئك الذين هم مصدر هذه الأعمال، يصبحون مفتقدين للحد الأدنى من الأمن المدني و الشغل و الهدوء الفكري.

و هكذا فإن أول مكتسبات الأدب القصصي المعاصر في إيران هو عبارة عن روايات انتقادية و فاضحة و اجتماعية. النقد في حقيقة الأمر سواء بالتصريح أو بالتلويح هو من خصوصيات الأدب المعاصر بشكل عام، لكن ما يجعل جانب النقد في الروايات المذكورة شاخصاً و بارزاً هو الصراحة و المباشرة و خشونة النقد. النقد فيها موجه للمجتمع و الظاهرة التي يحركها المجتمع، لذلك فهي من هذا الحيث تستحق اللوم و الذم ، لكن الرواية في هذه الفترة شأنها شأن كل ظاهرة جديدة -لها جوانب و خصوصيات غير مسبوقة بالمرة - لها سلبياتها. لا يجب أن ننسى أن هذه الآثار خلفت وراءها آثاراً مثل سياحتنامه ابراهيم بيك، و تأثرت بها بطبيعة الحال.

لعل أحد آثار سياحتنامه على تهران مخوف هو تصوير المجتمع تصويراً سيئاً و منحطاً و استثناء الشخصيات الإيجابية في القصة ، و هذا الأمر هو من ناحية منسجم مع معنويات كتاب ما قبل الثورة الدستورية، فهم كذلك كانوا يعتبرون المجتمع منشأ كل نوع من الخبث و الفساد دون أن يعدون دور الأفراد في ظهور المفاسد الاجتماعية مؤثراً. ففي رواية تهران محوفنتعرف على شخصيتين أصليتين في القصة بعيدتين كل البعد عن أي نوع من أنواع المفاسد الاجتماعية التي يعيشان فيها ، مواجهتهما للمجتمع لها صبغة خارجية فردية ، لذلك يضطر الكاتب لكي يصور سلبيات و مفاسد المجتمع أن يربط بين منطقة واسعة من البنيات الاجتماعية والحوادث وأن يضع الشخصية المركزية للرواية في مسيرهم ، قُسمت الشخصيات الرئيسية للرواية منذ البداية إلى فئة صالحة و أخرى طالحة.

أما رواية زيبا لحجازي فإنها تصف ظاهرة من الأخلاق الإيرانية التي تبرز في رواية سركدشت حاجى بابا اصفهانى في تجلياته الفردية ، أما الشخصيات الرجالية في الروايتين : زيبا و سركدشب...هي عبارة عن إنسانين بدويين بسيطين يتخليان عن الحياة التقليدية و يتوجهان نحو المدينة الكبيرة ، يعيشان هناك جواً يصدق عليه التعبير الشهير "يجب على كل واحد أن يحمل متاعه بمفرده" حتى وإن اقتضى الأمر أن يكون الثمن هو التعاسة و البؤس و إبادة الآخرين ، على أن مواجهة طبع الإنسان البدوي أو المنعزل لمصاعب الحياة في المدينة هو أحد المواضيع التي طرقها الأدب الفارسي، و لا يُعتبر غريباً عنه[٥] ، لذلك فإن ثاني أهم رواية فارسية تُبرز كيف أن الإنسان البدوي الساذج حين يتطبع و يتعود على الحياة المدنية و الحضرية، و حين يتعرف على مفاسد و خدع تلك البيئة يصبح أكثر شراً و خبثاً حتى من أشرار المدينة.

تشتبك الشخصية الرئيسية في زيبا أحياناً بين الفطرة الإنسانية البسيطة و بين مقتضيات العيش في المدينة، فهو قد انتابه الندم في عالم الأفكار و تذكر الحياة المعنوية البسيطة التي انقضت، و تأسف كثيراً، لكن في الواقع و عملياً فمازالت شخصيته الحضرية تقوده، فجاذبية و متعة الحياة المدنية أغلقت الطريق أمام أي نوع من التفكير في المآل و العاقبة و التقوى .

الهوامش

١- تأكيد جمال زاده في مقدمة "يكى بود يكى نبود" المبني على التحول من لغة العوام
و الاستهزاء باللغة التي يتكلم بها طبقة ليست لها معرفة بمكتسبات اللغة العامية، هو تأييد لهدا الطرح.

٢- لن نتحدث في هدا المبحث عن الأدب المسرحي. لقد كتب السيد جمشيد ملك بور كتاباً مفصلاً (مجلدان، دار النشر طوس) في هدا الباب. لكن نكتفي بهده الإشارة و هي أن الأدب المسرحي في إيران تشكل في وقت كانت فيه الثقافة و الأدب الإيرانيين عرضة لأكبر تحول تاريخي في حياتهما و كان المجتمع الإيراني على عتبة التغييرات السياسية و الاجتماعية.....يجب إكمال الترجمة...

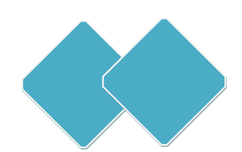
٣-نقلاً عن "الأدب القصصي،القصة و القصة القصيرة و الرواية" لجمال مير صادقي، طهران، ١٣٦٦ش، ص : ٤١.

٤-هما على التوالي لـ "مشفق كاظمي" و "محمد حجازي".

٥- في كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار، حين يخرج شيخ صنعان من خلوته و عزلته يُبتلى بفتاة مسيحية ، و في حكايات "المثنوي" لجلال الدين الرومي هناك مسائل من هذا القبيل أيضاً تطرح بأشكال متفاوتة بساطة البدويين في مواجهتهم للبيئة الكبرى أو للحواضر.







الحكاية الشّعبية الجزائرية قراءة في الوظائف والدّلالات



د. بولرباح عثماني
جامعة الأغواط
الجزائر

الملخص :
يعالج المقال موضوع الحكاية الشّعبية من خلال قراءة تحليلية في الوظائف البروبية ،ودلالات ذالك من خلال الوظائف ،وعليه تتخذ الحكاية الشّعبية مادتها من عناصر مستمدّة من الواقع المعاش الذي يحياه الناس الذي يتداولونها فتصوّر موقفامن مواقف هذا الواقع ، من خلالها تتبين طموح الإنسان إلى مراقبة واقعه وإخضاعه للملاحظة ومحاولة توجيهه و إيجاد حلول للمعضلات التي يطرحها والسعي إلى الاجابة على مجموع الأسئلة التي يثيرها .

Abstract

The article treats the subject of the folk tale by reading Thalileilh Albrobbeh in jobs, and the implications of the piece through the job, and it takes its article from the folk tale elements derived from reality's myriad of people who Atdaolunha Imagine Moagafamn positions this realit Through which identifies human ambition to control reality and subjected to observation and try directing and find solutions to the dilemmas posed by the quest to answer the questions raised by the total.





يؤكد الدّارسون أنّ الجماعات البشرية في مختلف الأزمان والأمصار عرفت القصص وتداولته خلال مراحل تطورها ،جيلاً بعد جيل ،تارة تُضيف إليه وتارة تحذف ،إلى أنْ تكاملت قصصها وحكايتها في مرحلة ،وتهافتت في أخرى ،بحيث أخذت بعض الأشكال التّعبيرية الأدبية،الشّكل الحالي الذي عرف بعضه الكتابة والتدّوين ، في حين مازال بعضه الآخر يُتداول بين الناس مشافهة وذلك طبعاً من منطلق الحاجة الملحة التي دعت إلى إنشائه ،وتداوله ،واستمراره ترتكز رواية الحكاية عادة على الحدث في حد ذاته، و لا تمثل الشخصية بالنسبة لها إلاّ أداة يتحقق من خلالها الحدث يضمر فيها الفعل البطولي،وتبتعد عن إثارة الانفعالات،قد تتعرّض للمشاعر لكن هذا التعرض ليس من أجل إثارة مشاعر موازية عند المتلقي،مثلما هو الحال في قصص البطولة بل من أجل تأملها تأملا هادئا والكشف عن حقيقتها،وهي في تناولها للوضع الاجتماعي والسياسي تنحو منحنى نقديا،فتوجه انتقادا لاذعا لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي وتجاوز ما تعارف عليه المجتمع الشعبي، وعليه فالحكاية الشّعبية جزء من الإبداع الشّعبي الذي يحمل قيماً دينية وثقافية واجتماعية ذات دلالات متنوّعة ، ومتعدّدة ينطلق بالأساس من المجتمع والبيئة التي نشأت فيها ،وهنا نؤكد على أنّ لافائدة من جمع وتصنيف ودراسة الحكاية الشّعبية دونما ربطها بالفرد وبحياته اليومية المادية واللامادية ،وبالواقع الذي أفرزها ،وبعوامل انتشارها أو وجودها ،ووصولاً إلى وظائفها وأبعادها ودلالات ذلك .

التعريف اللّغوي للحكاية:

جاء في لسان العرب في مادة "حكي"و "حكاية" كقولك: حكيت فلاناً وحاكيته فعلت مثله أيْ مثل فعله أو قلت مثل قوله: سواء حكيت عنه حديثه في معنى حكيت هو في الحديث ما سرّني أنّي حكيت إنسان وأنّ لي كذا وكذا أيْ فعلت مثل فعله، يقال: حكهو و حاكاهو و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة أيْ المشابهة ،تقول فلان يحكي الشّمس حسناً ويحاكيها بمعنىً...(١)فهي لفظ يحمل معنى التقليد والمحاكاة أي المشابهة ، وجاء في المعجم الوجيز الميسّر: أتى بمثله ، وحكى عنه الحديث : نقله فهو حاك ، جمع حكاة وحاكاه أي: شابهه في القول أو الفعل أو غيرها والحكاية: يحكي وقع أو تخيل(٢).

وجاء في المعجم الوجيز المبسط...الحكاة: الكثير الحكاية والحكاء: من يقص الحكاية في جمع من الناس٣،وجاء أيضاً من مادة: الحكاية: حلق جمع حلقة وليس جنيئة اسم جميع كما كان ذلك في حلق الذي هو اسم حلقة وان كان قد حكى حلقة.

التعريف الاصطلاحي للحكاية الشّعبية:

عرفها الباحثون تعريفات متنوعة ،كما أطلقت عليها تسّميات عديدة في المشرق والمغرب، فمنّهم من يسميها الحكاية، ومنهم من يسميها الخرافة وآخرون يطلقون عليها الأسطورة ، ونذكر



فلاديمير بروب

بعض التعريفات الواردة عند بعض الدّارسين للقصة الشّعبية فقد عرّفتها الباحثة ليلى روزلين قريش بقولها:((القصة الشّعبية ...مرادفة للأدب الشّعبي فهي تتنوّع وفقاً لأهداف ثلاثة بوجه عام،وهي تمجيد أفعال الأجداد، والتّداول الفني للأساطير القديمة والتسجيل الواقعي لاستحداث الحياة اليومية وما إلى ذلك..))٤ ،يعني ذلك أنّها جعلت القصة الشّعبية كمرادف للأدب الشّعبي، وذلك لا يمكن أنْ يكون لأنّ القصة جزء من الأدب الشّعبي وقصر الأدب الشّعبي عليها كما وضعت لها ثلاثة أهداف تتمثل في التأريخ لأفعال الأجداد والتدّاول الفني للأساطير، وكذلك تصّوير واقع الحياة اليومية ، لقد أصابت الباحثة في وضع تلك الأهداف، لكن يجب القول أنّه توجد أهدافا أخرى للقصة الشّعبية كما عرفت "نبيلة ابراهيم" القصة الشّعبية بقولها:((إنّ الحكاية الشّعبية قصة ينسجها الخيال الشّعبي حول حدث مهم، إن هذه القصة يستمّتع الشّعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية ..))٥. ولا يختلف هذا التعريف عن سابقه إلا أنّ الباحثة أضافت على الأهداف المذكورة سابقا وهي الرواية الشفهية والتسلية ، أمّا "عبد المالك مرتاض" فيقصد بها:((القصة البسيطة التي بنيت على الواقع طورا وعلى الخيال تارة وعلى الواقع الممزوج بالخيال مرة ثالثة ..))٦،يركّز الأديب في تعريفه للقصة الشّعبية على البساطة والواقع والخيال وهي وإن كانت أساسية في القصة الشّعبية لكنها موجودة في ميادين أخرى، ويتضح قصور هذا التعريف في حرمان القصة الشّعبية من جوانب أخرى أهميتها،ومن ثم لا نرى مانعا من عرض وجهة نظر أحد المفكرين "الانجليز" الذي يقول في هذا الصدد((القصص وإن كانت ضربا من المبالغة في شكلها الظّاهر لكنّها من ذلك النوع الذي نرضخ إليه دون أي تردّد، ومن ذلك النوع الذي يريح دون جهد، مزيجا كل مشاكلنا الجسدية في حين تنوعها يبقى التوق والتوقع متجددين باستمرار..))٧.

نستخلص من هذا التعريف أنّ القصة الشّعبية تعوض المحلّل النّفسي لأنها تريح النفس وتنسيها المتاعب وتجدّد الشّوق إلى سماعها، إذ المفكر يؤكد الجانب النّفسي فقط، ويهمل الجوانب

الأخرى وهذا يقلص من مجال القصة ويعرفها "عبد الحميد يونس" يكون مصطلح الحكاية فضفاضاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال ،والذي حقق بواسطة الإنسان كثيرا من مواقفه و رسب الجانب الكبير من معارفه ليس وقفاً على جماعة دون أخرى ولا يغلب على عصر دون آخر يبقى تعريف القصة الشّعبية على حسب تعريف هذا الكاتب عموماً يتضمن معلومات كثيرة ومتنوعة تصوّر لنا خبرة أجيال عديدة، تجسّده معارف الإنسان، ولا تعتبر هذه القصة ملكاً لجماعة معينة، وليست نتاج عصر معين بمعنى أنّها من صنع جماعي وامتزاج عصور مختلفة٨.

وبعد اطلاعنا على ما سبق من التعريفات لا حظنا أنّها تفتقر إلي شيء من الدّقة ذلك لأنّنا وجدنا بعضها يقصر القصة الشّعبية على جوانب دون أخرى، وبعضها الآخر يكون فضفاضا ويجعلها من تأليف جماعي وليست منتهية إلى عصر بعينه،وهذا في رأينا لا يحدد تعريف القصة الشّعبية تحديدا دقيقا.

ويمكننا القول إنّ التأليف الجماعي وامتزاج العصور بالنسبة الشّعبية قد جاء بعد التأليف الفردي لها في عصر معين، وبمرور الزمن اندثر اسم المؤلف والعصر الذي نشأت فيه و بهذا اكتست هاتين الصفتين، أما نحن فنعني، بالقصة الشّعبية تلك القصة البسيطة من حيث اعتمادها على الرواية الشفاهية باللّغة أو اللّهجة التي يتكلمها معظم الشّعب،والموجهة إلى جميع أفراد المجتمع للتعبير عن أحلامهم وأمالهم ، وأهدافهم في الحياة.

وهناك تعريف يميل إلى التعمّيم نوعا ما تورده "ثريا تيجاني" تلك القصة البسيطة من حيث اعتمادها على الرواية الشّفهية باللّغة أو اللّهجة التي يتكلمها معظم الشباب والموجهة إلى جميع أفراد المجتمع للتعبير عن أحلامهم وأمالهم وأهدافهم في الحياة ..وتتضمّن عدة جوانب منها الاجتماعي والنفسي والاقتصادي والثقافي والدّيني والفني بمعانيه الهادفة٩.فالحكاية شكل قصصي يتخذ مادته من الواقع النّفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشّعب.

أما "رابح العويسي" فيعرفها بقوله:((هي فن قديم يشد على السرد أي خبر متصل بحدث قديم انتقل عن طريق الرواية الشّفوية المتداولة عبر أجيال مما يجلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشّعبي الذي ينتجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشّعب..))١٠.

وقد يكون اصطلاح الحكاية فضفاضاً واسعاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال وكلمة حكاية في معناها الشامل تتجاوز الأنمّاط الفنية لتعبر عن كل تسلسل للأحداث كما في الجملة "حكايتي مع الزمن" فالحكاية تشمل كل من القصة والقصص بل هي تحويها والقصة عموماً حكاية والحكاية خصوصا: أنّ يروي إنسان لآخرين ما رأى أو سمع أو تصوّر.١١



إنّ استخدام المورثات الشّعبية في التربية لا يتعارض مع مقوّمات العلم والمستجدات الثقافية بل يكملها لأن دراسة التراث بوصفه حقيقة اجتماعية موضوعية إنمّا هي دراسة في أبعاد الماضي و إفرازاته وترسباته في الحاضر الذي نعيشه وليس لأي مجتمع كيان أو تجسيد إلا من خلال تراث الماضي بخبراتهم وتواصل أجياله عبر الزمن.

- عناصر الحكاية الشّعبية:

لا يختلف اثنان في أن الحكاية الشّعبية ما هي إلا نص، يغلب على صمته طابع "السردية" يتألف من مجموعة عناصر تتحد فيما بينها لتألف بنية فنية هي القصة.

يعرفها "جوزيف بيديي بقوله: ((القصة ما هي إلا كياناً عضويًا حياً، يتم هدمه بمجرد اسقاط أحد مكوناته الأساسية..))١٢.

وقصصية النص إذا لا تتحقق إلا إذا توفر النص على جملة من العناصر التي يأتي في مقدمتها١٣

الوظيفة: أو الفعل، وهي مجموعة من الأحداث المترتبة وفق تسلّسل زمني.

العامل: أو الفاعل وهو الشخصية التي تضطلع بدور ما في الفعل.

زمن الفعل : وجيزه (مكانه).

لقد عرفت الحكاية الشعبية أو القصة عموماً، محاولات أولى لدراسة بنيتها التّركيبية حيث ينسب بعض الباحثين ريادة الدراسات البنّيوية للقصص العالم الفرنسي، "جوزيف بيدي" الذي فرق بين الشكل العضوي الذي يحدد القصة في جوهرها وملامحها العارضة التي تتمثل في الأخلاق والطباع والأفكار وغيرها من العناصر التي تختلف باختلاف ظروف البيئة التي تحتضن القصة.

لكن محاولات "بيديي" توقفت عند هذا الحد لأنّه يهتم بتحديد عناصر القصة وإنمّا اتجه إلى عدة مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة.

جاء فيما بعد "فلاديمير بروب" الذي اولى اهتماماً كبيراً لعناصر القصة واتجه إلى تحديدها في بحثه الذي ظهر في شكل كتاب باللّغة الروسية عام ١٩٢٩م تحت عنوان " مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية" والذي تناول فيه "بروب" جهد سلفه بالنقد، كما سار بالتحليل الشّكلي للقصص شوطاً كبيراً يعد



البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القص، وضع هذا الباحث أسس المنهج عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التّركيبية للحاكية الخرافية.

إنّ دراسة" بروب" للحكاية تعتبر نقطة الاكتمال في الدراسة البنّيوية التّركيبية للقصة ١٤ ،لأنّه استطاع ومن خلالها أنْ يسد الفراغ الذي تركته المحاولات الأولى بدليل أنّه وجه النقد لثلاث باحثين سبقوه إلى محاولة وصف الحكاية الشّعبية وهم:

"فسلوفسكي" " بيديي" " فولكون" folcon, flovski , widiby،حيث يرى "بروب" أنّ تميّز "فسلوفسكي" بين الموضوعات والحوافز الموتيفات باعتباره هذه الأخيرة هي الوحدات الأساسية والثابتة التي تتركب منها الأولى وهذا الامر لم يعد قابلاً للتطبيق لأنّ الحافز بدوره يقبل التجزئة، وهو ليس كلاماً منطيقاً كما يدعي"فسلوفسكي".

كما يرى "بروب" أنّ "فولكوف" قد ارتكب خطأ كبيراً عندما جعل من الموضوع وحدة ثابتة ونقطة الانطلاق في دراسة القصص، وذلك لأنّ الموضوع وحده مركب، وليس وحدة بسيطة وهو متغير وليس ثابت، ولا يمكن اتخاذه كنقطة بداية في دراسة القصة، كما أكد "بروب" استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة التي يتحدث عنها "بيديي" واكد إمكان عزلها عن العناصر المتغيرة.١٥

إنّ نقد "بروب" للمحاولات الأولى التي سبقته في دراسات الحكاية الشّعبية وفقته إلى رسم معلم التحليل المورفولوجي الذي يعرفه بأنّه وصف للحكايات وفقاً لإجراء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع ١٦ ،كما ميّز "بروب" بين نوعين من العناصر المكونة للحاكية عناصر ثابتة وأخرى متغيرة تتصل الأولى بشكل الحكاية الثابت، وتتصل الثانية بمحتوى المتغيّر لهذا الشّكل كما اكتشف"بروب" وحدة أساسية جديدة في الحكاية، وهي ما سماها، "بالوحدة الوظيفية" والتي تمثل فعلا من أفعال شخوص الحكاية، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية إلى أخرى، هذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعدّ من وجهة نظر "بروب" المحتوى الأساسي للحكايات... لأنّها تعد عناصر ثابتة في الحكايات الشّعبية بغض النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص الوسيلة التي تنفذ بها، فالوحدات الوظيفية تظلّ ثابتة رغم تغيّر شخوص الحكاية وعلى الرغم من تغيّر الوسيلة التي تنفذ بها الأفعال.١٧

إنّ عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات تبلغ "إحدى وثلاثين" وظيفة ، ولا يعني هذا أنّ هذه الوظائف جميعاً ترد في كل حكاية، ولكن كل ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، كما أنّ ما يرد منها في حكاية من الحكايات يخضع لنظام ثابت.١٨،معرفاً الواحدة منهم بأنّها فعل شخصية حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة، وهي تعمل بمعزل عن الشخوص وطريقة تنفيذها١٩.

وتعتبر الوظيفة "الاستهلاكية" أول ما تبتدئ به الحكاية، إذ تمهد هذه الأخيرة لظهور الوظائف التمهيدية الأخرى، فإمّا أنْ تتحدث الحكاية عن اسرة أو عن عدد أفرادها، وإمّا تبدأ بالحديث عن البطل وتذكر أوصافه.

والهيكل البنائي الذي وضعه "بروب" للحكاية والمؤلف من "واحد وثلاثين وظيفة" قد ساعد فيما بعد في الإفادة منه لدراسة الأنماط الأخرى من القصص الشّعبي خاصة بعد ترجمة كتابه إلى مختلف لغات العالم.



وتجرد الإشارة هنا إلى أنّ تتوفر كل الوظائف أو تجتمع في حكاية واحدة بل قد تحضر وظائف وتغيب أخرى، كما أنها متفاوتة من حيث الأهمية وربّما كانت أهم وظيفة من الوظائف التي عددها "بروب" وهي تلك التي لا يمكن أنْ تستغني عنها آية حكاية هي الوظيفة التي تقع تحت عنوان "الشخصية الشريرة" تسبب الأذى لأحد أفراد الآسرة فهذه الوظيفة هي التي تخلق الحركة الحقيقية في الحكاية ومن ثم فإن كل حكاية لابد أن تحتوي إما على الوظيفة أو على الوظيفة وقد تجمع الحكاية الواحدة بين الوظيفتين،٢٠ بأنّ المنهج التحليلي "المورفولوجي" الذي وضعه "بروب" يعتبر علامة مميّزة في تاريخ الدراسات البنيوية للقصص الشّعبي عامة، اعتبره الباحثون أساساً لأبحاثهم فيما بعد ، فهذا يتبنى المنهج بأكمله، وذلك يجري عليه بعض التعديلات ، والأخر يكشف منهجا موازياً له، لكن منطلقاته مختلفة فقام " الآن دندس alendendes بإعادة النظر في مسألة تحديد مفهوم الوظيفة، مستعينا بالنموذج الذي اقترحه "كينيثيكبيك kenithikbik" لتحليل الوحدات البنائية للسلوك البشرية، فرأى "bik" أن كل وحدة بنائية تحمل ثلاث صفات أو ملامح:

الملمح الصوري: الذي ينطبق بتحقيق الملموس للوظيفة في كل قصة.

الملمح التوزيعي: فتمصله مكانة أو ترتيب الوظيفة بالنسبة للوظائف الأخرى٢١ يرى "دندس dendes" إنّ مصطلح



الوظيفة يحمل معنى غامضاً وعاما وله عدة مضامين في دلالته على الوحدة القصصية الصغرى، فقد سد "بيك bik" هذه الفجوة باستعماله المصطلحي "موتيف" أو الومتيف ٢٢،وفي حين يذهب "ليفي ستراوس" livestrauss إلى وصف "بروب" بأنّه شلاني لا يمكن أن نصفه أو حتى أن ننسبه للبنيويين، إنّ بروب عزل الشكل عن المحتوى ، عندما فرق بين أفعال ، الشخوص، وظائف من جهة الشخوص الذين يقومون بهذه الأفعال، والطريقة التي يتم بها التّنفيذ من جهة أخرى، واعتبر الأولى صورة ثابتة ، تقبل الدراسة المورفولوجي، والثانية عبارة عن محتوى تعسفي يمكن عزله، ولهذا وضع بروب نفسه على طرف نقيض مع البنّيويين.

إنّ هذا الاختلاف البائن في وجهات النظر حول دراسة نص الحكاية، سمح بتزايد الاهتمام لدراسة الانواع الشّعبية وفقا للمنهج التحليلي البنائي، خاصة مع ظهور أعمال "ليفي ستراوس" الأمر الذي أدى إلى ظهور اتجاهين يسيطر على هذا النوع من الدراسة.

الاتجاه الأول يمثله "بروب" يهدف إلى وصف النظام الشّكلي للقصص الشّعبي وفقا للتابع الزّمني للأحداث، وقد يسمى هذا الاتجاه "تحليل البناء التّركيبي" أما الاتجاه الثاني فيمثل "ليفي ستراوس" ويسمى "تحليل البناء البراغماتي" ولقد اهتم منهج ستراوس بالكشف عن البناء الاجتماعي الذي تعيش وتنشأ الأسطورة في كنفه من خلال استخلاص الوحدات المتعارضة من النص،كما مثل نص الحكاية فضاء رحباً بمختلف الدراسات البنّيوية المتعلقة بعناصر الحكاية المتعلقة بعناصر الحكاية المتنوعة التي تشكل هيكلها العام، فأصبح الاهتمام منصباً حول توسيع مجال تطبيقات التحليلي السردي.

إذا فإنّ دراسات النص السردي على العموم، قد سارت أشواطاً ثم رست عند مرحلة هي أكثر دقة وتعقيد، بل وتجريد عندما اقترنت بالعلوم التجريبية من منطق ورياضيات وغيرها...

وخلاصة القول،إنّ باب الدراسات البنّيوية للنص القصصي قد فتحه "فلاديمربروب" لأنّه وبواسطة منهجه المورفولوجي المبتكر استطاع أنْ يصل إلى هيكل بنائي للحكاية الخرافية، الأمر الذي يسمح بتطبيق هذا المنهج والافادة منه في دراسة الانماط القصصية الشّعبية الأخرى، كما عكس لنا التحليل السابق التعليق باختلاف وجوهات نظر الباحثين مدى اهتمام هؤلاء بمنهج "بروب" والدليل أنّهم واصلوا من بعده الطريق الذي بدأه في تحليل الشكل القصصي رغم اختلافهم حول مسار البحث، ووسائله بل و منطلقاته و أهدافه أيضا...٢٣.

أما بالنسبة لحكايتنا الشّعبية العربية، فكانت حالة العراق متميّزة، وفريدة في أنّه أغنى بلدان العالم ثراء في الموروث الشّعبي، حتى أن هذه الحكايات والقصص التراثية الشّعبية سافرت إلى كل بلدان العالم لأهميتها وعمق مدلولها ومضمونها ودخلت تقريباً في أدب جميع الأمم، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على المستوى الراقي الذي وصلت إليه الحضارة في العراق في عصور مختلفة...وإلى يومنا هذا نرى كثيرا من الحكايات العراقية القديمة يتداولها المؤلفون والكتاب ،وإنْ صبغوها بألوان بلدانهم إلا أنّ شكلها ومضمونها يبقى على حاله، فيه رائحة الحضارة العربية بامتداد عصوره المختلفة،٢٤ بحكايتنا الشّعبية والأساطير التراثية بما فيها أساطير ألف ليلة وليلة سحر خاص وطعم متميز في نفوس الغربيين، انتبهوا إليه قبلنا وعرفوا قيمته وأهميته و دوره الرائد الخلاق في التوجه التربوي للطفل،فحولوا أكثر قصصنا وحكايتنا إلى أفلام سينمائية أنتجتها "هوليود" في حين أن كتابنا العرب لم ينتبهوا إلى هذه الأهمية إلا في وقت متأخر على يد "كامل الكيلاني" الذي قدمها بأسلوب ضعيف وباهت ولا يتناسب مع أهميته ومضامين تلك النصوص...٢٥.

أنواع الحكايات الشّعبية:

إنّ الدارس للحكاية الشّعبية من أي جهة يواجه إشكالية التّصنيف كما سبق لهو واجهة إشكالية في ضبط تعريف محدد لها، وكثيراً ما نجد الباحثين والدارسين قد أوردوا لها حديثاً في مؤلفاتهم أمثال "نبيلة إبراهيم ، وعبد الحميد بورايو، روزلين ليلى قريش، سعيدي محمد" وغيرهم حيث أقترنت نبيلة ابراهيم هذه الصعوبة مشيرة إلى تصنيف أحدهما يقوم على أساس المحتوى أو الموضوع، ويدعى تصنيف أرت تومسن ٢٦ ،والثاني على أساس النوع الذي نذكر من أمثلته الحكايات الخرافية، حكايات الحيوانات...ولكن سرعان ما سعت إلى تصنيفها معتبرة أنّ أحسن تصنيف نوعي هو تصنيف الباحث الألماني "فولذت" من خلال تقسيمه القصص الشّعبية إلى أنواع:

الحكاية اللّغز:

كثيرة هي الحكايات الشّعبية التي تقوم مضامينها على قاعدة لغزيه تسائليه تبدأ بطرح لغز على البطل ويطلب منه البحث عن الحل والجواب الصحيح، إنّ هذا الطرح التساؤلي يعتبر النواة الأساسية ونقطة الولادة لعالم الحاكية بأحداث هو جغرافية المكانية والزمنية٢٧ ،وكمثال على ذلك نأخذ:((يشيع السلطان لغزاً محيراً في اوساط الشّعب ويعد بمكافأة ثمينة من يسعفه الحظ والقدرة على الوصول إلى الحل المناسب ، مع أن عملية البحث عن اللّغز تتطلب إمكانية مادية ومعنوية، والتالي يدفع البطل للخروج متنقلا من بلده إلى بلد آخر و مواجهة أحداث صعبة، وبقاء شخصية طيبة تساعده في إكمال مسيرته و شخصيات شريرة تحاول عرقلة طريق البطل ومنعه من إتمام مسيرته، وبإصرار وعزيمة البطل توصله إلى ما أراد ليعود بالحل والمطلوب منه، وتكون المكافأة هي كرسي السلطة أو مبلغ من المال أو الذهب أو الزواج من أبنة الملك وبهذا تكون النواة الفعالية والمحركة في الحكاية اللّغز هي الشيء الذي



يريده السلطان أو الملك أو غيرها..)).
إلا أنّنا نستكشف وراء المرح في هذه الحكاية رغبة واضحة في تحقيق مقولة أو أداء نقد لاذع أو شديد لظاهرة البخل والتهكم أو السخرية من الناس.
إنّ ظاهرها وباطنها التنفيس عن كبت اجتماعي نفسي من جهة، ونقد المجتمع وسلوك بعض البشر من جهة ثانية٢٨.

الحكاية الشعرية: ويمتاز هذا النوع من الحكايات بميزتين اثنتين:
إما أنْ يكون كل نص الحكاية شعراً أو تتخلّل بعض المقاطع الشعرية النص تؤدي نفس المعنى لنص الحكاية وهذا يثري النص ويضفي عليه طابعاً موسيقياً ايقاعياً خاصاً، ويكثر هذا النوع من النصوص الحكائية الشعرية عند الرواة المغرمين بالغزل ووصف الحبيبة ووصف الفرس، كما تكثر هذه النصوص في المواضيع الدّينية والوعظية، ورواية المغازي والبطولات السحرية، وذلك حتى يسهل حفظها والمحافظة عليها من جهة ومن جهة أخرى لقوة تأثيرها في النفوس..٢٩.

الحكاية الاسطورية:
وهي الحكاية التي تدل على فهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، أو لأنّها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلوا من منطق معين ومن فلسفة أولية تتطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، وعلى هذا فإن الاسطورة تتكون في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة، والتأمل ينجم عنه العجب كما أنّ التعجب ينجم عنه التساؤل...
فإذا الإنسان طلب الإجابة في إصرار عن سؤاله، حتى إذا وجد الجواب قرت نفسه لانّ الإجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه، وبالتالي فإنّ كلمة أسطورة تؤكد بدائية البشر حيث كانوا يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدّينية التي كانت سعياً فكرياً لتفسير ظواهر الطبيعة..٣٠.
فالحكاية اللّغزية يقوم تصنيفها على طرح اللّغز وجوابه يقع كل نص الحكاية بأبعاده ودلالته.

الحكاية المثلية:
وهي الحكاية التي تنتهي بمثل أو عبره أراد الإبداع الشّعبي نشرها بين الناس بحيث تقوم بنيتها الأساسية على معنى شّعبي خالد وعلى تصوير تجربة شعورية فريدة ،وعلى قيمة شعبية سامية ونبيلة، ولهذا عمدت الفطنة الشّعبية على تخليدها والإشادة بها وبالتالي دعوة الناس إلى ممارسة هذا الفعل الحسن والاقتداء بالبطل أو تفادي السلوك السيئ الذي رفضه البطل الايجابي يقص المثل الذي تنتهي به الحكاية أو الذي تحمله بين طياتها هو الحكاية في حد ذاته صغيرة الحجم توازي نص الحكاية الكبيرة والمثل ما هو إلا ملخص لحكاية أو حادثة كانت قد وقعت.

الحكاية النكتية:
هي حكاية أو حدوثه قصيرة أو طويلة تحكي نادرة أو مجموعة من النوادر المسلية في الحكاية، كما يغلب عليها الطابع الفكاهي ،والضحك الناتج عن فعالية النكتة الملتصقة التصاقاً عضوياً ببعض سلوكات الناس العادية وتصرفاتهم الهزلية، إنّ الشخصيات المرحة كثيراً ما توصف بالكذب والحيلة والجنون والحماقة والغباء والبلادة والسذاجة والبلاهة، صفات تضّفي على نص الحكاية طابعاً فكاهياً وتحافظ على حيويته النفسية المضحكة وأبعادها الاجتماعية النقدية، فالنكتة كجنس أدبي تتقاطع مع نص الحكاية وتتفاعل معه بل تتحرك بحرية مطلقة في فضاء النص حيث تعاقب على روايتها شخصيات مطلقة في مواقف مختلفة لهذا الصدد يتحول النص إلى نكتة مكبرة، وتصبح النكتة حكاية شعبية مصغرة..٣١.



فالحكاية النكتية هي تلك الاحدوثة القصيرة التي تحكي نادرة من النوادر وتنتهي إلى موقف فكاهي مرح وقد تختلط أشد الاختلاط بالنادرة والفكاهة وتريد أنْ تنشر فيهم روح المرح.

المميّزات الفنّية للحكاية الشّعبية:
إنّ الحكاية الشّعبية جنس أدبي قائم بذاته : له أصول ومقوماته الفنية يتميز بها عن باقي أشكال التعبير الأخرى:
-إنّ الحكاية الشّعبية شكل أدبي شفوي تتناقله، وتتوارثه الأجيال عن طريق المشافهة.
-الحكاية الشّعبية تنحدر من أصول شّعبية شكلا ومضمونا،فهي من إبداع الخيال الشّعبي الجماعي ،وبلغة شّعبية فهي وعاء يحتوي ألام وآمال وطموحات الشّعب.
-الحكاية الشّعبية نص مرن في بنيته الشّكلية الدّلالية حيث يتصرف الخيال الشّعبي في مادته بحرية مطلقة،يضيف أو يغير في مضمونه محتواه الفني،وذلك طبقا لمقتضيات الأحوال النّفسية والاجتماعية والثقافية للراوي والمتلقي في نفس الوقت.
-نص الحكاية مجهول الهوية، نص الحكاة الشّعبية اجتماعي وجماعي٣٢.
-بطل الحكاية الشّعبية من نوع خاص فهو خارق للعادة وغير مألوف وغير طبيعي وساحر بالممّارسة المادية والمعنوية، فهو

يتجاوب مع روح الجماعة التي ينتمي إليها.
-إيجاز خصائص الشخصيات في خطوط عامة ومرموقة.
-الاعتماد على التبسيط والجنوح إلى المعنى الرمزي.
-الابتعاد عن الخوض في التفاصيل لتبقى الحكاية بعيدة عن الواقع.
-تتضمّن الحبكة دلائل فلسفية من شأنها أنْ تؤثر في نفوس القراء والسامعين.
إن هذه المميزات سمحت فيما بعد بإعطاء تصنيفات كثيرة للحكاية الشّعبية، كما أنهّا عكست الجمالية الفنّية للنّص الحكائي الشّعبي، خاصة ما تعلق منه بالجانب السردي الذي يثبت غلبة الخيال الشّعبي الجميل، الأمر الذي طبع الأدب الشّعبي عموما بعنصر الخلاق هو غالباً أدب تجريدي يتقاسمه الواقع والخيال .إنّ سمات الحكاية الشّعبية، هذه لها مكان الصدارة على جميع أشكال الأدب الشّعبي النثرية منها والشّعبية فقط لأنها نتاج إبداع مخيلة شعبية اعتمدت البساطة في نسج أحداثها ووقائعها..٣٣.

وظائف الحكاية الشّعبية:

تؤدي القصة أو الحكاية الشّعبية دوراً هاماً من الناحية الاقتصادية والاجتماعية والنّفسية والتاريخية والترّفيهية والتربوية وغيرها، ولها تأثير قوي على الأفراد لدى شعوب العالم ككل وأهم الوظائف التي تظهر بصورة مكتفية في الحكاية الشفوية أو المدونة، الوظيفة التربوية التعليمية النقدية، والوظيفة النفسية ، الوظيفة الترفيهية والوظيفة التثقيفية...

الوظيفة التربوية التّعليمية النقدية:

لو قمنا بجمع مدونات عديدة من الحكايات الشّعبية للاحظنا هذا الدّور بوضوح فهي تعلم التحلّي بالأخلاق الفاضلة والتمسّك بالقيم السامية، وهذا ما يؤكّد لنا سماحة الدّين وضرورة إبداع تعاليمه والاقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه رضوان الله عليهم ، كما تقوم على ترسيخ الإيمان في ذهن السامع وترغيبه ومحاولة تنفيره من الشرك وعواقبه، ويقول أحمد شايب، في هذا جملت الحكاية الشّعبية التوجيهات والارشادات إلى السبل المثلى في الحكم والبقاء، ودعت إلى التعاون والسعي إلى الخير والبعد عن الشر...فساعدت بذلك على رسم وصفات الانسانية الأصلية، كما ساعدت أيضاً على توفير الظروف الملائمة للعمر، والتطلّع إلى التعرف على أسرار الطبيعة وحل غموضها ورموزها.

أما الوظيفة التّعليمية فيوضحها عمر عبد الرحمان الساسي بقوله:((هناك وظيفة(....)للحكاية التي اتفق عليها علماء الاجتماع والأنثرو بيولوجيا والفولكلور هي الوظيفة التعليمية حينما توجه لصغر السن من الأطفال والمعلمين أو النقدية في حالتها المطلقة، وذلك من خلال ما تحاربه من القيم الاجتماعية من بخل اوكسل أو خيانة...))٣٤.

الوظيفة الترفيهية:

تقوم الحكاية الشّعبية بوظيفة هامة، وهي تسلية الراوي والمستمع مع حيث ترى ثريا تيجاني في دراستها لقصص الجنوب الجزائري أن أهل المنطقة يروون القصص الشّعبية ويستمعون إليها في أوقات فراغهم بغرض التسلية يدعم هذا الرأي عمر ساسي بقوله:((من المحتمل أنْ تكون التسلية والمتعة ليست من النادرة أو حكايات المرح فقط، ولكن في مختلف أنواع الحكاية أيضا وهو ارتباط عاطفي يظل مشدودا بين الراوي والمتلقي ، ونلمس هذه الوظيفة عندما يلقي الراوي حكايته(...)،فيستقبلها المستمعون سواء كانوا كبارا أو صغار بالضحك، ويتوقفون عند بعض العبارات مثل الفحلة سف ولا رون.. وهذه العبارات تأثير في تسلية الأطفال وجلب النوم إليهم فالحكاية الشّعبية لا تؤدي الدور النقدي فقط بل تقوم بدور ترفيهي وإمتاع وتسلية، ومعظم القصص الشّعبية تلعب هذا الدور...)) ٣٥.

الوظيفة النّفسية:

تُلبي الحكاية الشّعبية (الحكايات النفسية) والبيولوجية والتنّمية السيكولوجية التنفيس عن المكتوبات الجنسية والرغبات التي لا يمكن ممارستها في الواقع نظراً لكونها تتعارض مع قيم المجتمع، أو أنهّا تخرج عن نطاق حدود القدرة الذاتية المحدودة بالطبيعة البشرية بالزمان، والمكان بحيث تجعله يقطع المسافات البعيدة في رمشة عين، وتجعله يكبر ويحقق أهدافه بسرعة خارقة للعادة، كما تجلعه يعود إلى الحياة بعد الموت، وتركبه البساط السحري الذي ويحقق له كل أحلامه تصبح كل تلك العمليات مفهومه الأهداف، فهبوطه إلى أعماق الأرض يمثل استغراقه في اللاشعور ورجوعه منها يمثل عودته إلى الشعور والواقع، بالإضافة إلى أنهّا تحقق له الخير المطلق، وخلق عالم مثالي تزول منه كل العوائق التي تحد من تحقيق ذات الفرد، وهو بمقدار ما يحقق عن طريقها ذاته، وتواصله مع الآخرين ومشاركتهم في الأحاسيس والمشاعر وفي أسلوب التعبير عنها، ومن هنا فإن الفرد وهو يشارك في عملية القص يجد متعة وراحة نفسية..٣٦.

الوظيفة الثّقافية:

تُساهم الحكاية الشّعبية في تثقيف الفرد لأنها تحمل إليه الحضارة من الأجيال السابقة، وثقافته بقسميها المادي المتمثل في كيفية ملبسهم ومشربهم ومأكلهم وأعمالهم وغيرها، والمعنوي الذي يشمل معتقداتهم ونظمهم وأفكارهم وفنونهم، لذلك يمكننا القول بكل ثقة واطمئنان أن القصص الشّعبية تعتبر مصدراً ثقافيًا للاجيال المتتالية تحمل إليهم العمل والطموح وتعلمهم قهر المستحيل ،وتدربهم على التصوّر الواسع كما تحمل إليهم القواعد الأخلاقية والقيم والمثل العليا ترسخها في عقولهم، وهي تساعدهم بذلك على تطّوير فعال في حالة انعدام الأجهزة التربوية والتّعليمية المختلفة.

والملاحظة عند هذه الوظائف هي تداخلها فيما بينها فقد تكون رواية الحكاية في جانب من جوانبها وظيفة عقائدية عند فئة من الناس ، وتمنح الآخرين المتعة والتسلية وقد تكون ذات وظيفة نفسية وفي جانب آخر ذات وظيفة تثقيفية وقد تؤدي جميع هذه الوظائف في نفس الوقت.

ونلخص مما سبق أن هدف الحكاية الشّعبية التربوية هو معالجة الأفعال غير السوية في المجتمع والتي تتنافى وقيمه و ثوابت هويته الجماعية..٣٧.

وتبقى الحكاية الشّعبية الجزائرية مصدراً هاماً من مصادر تراثنا الثقافي الشّعبي الذي لايزال بحاجة إلى بحث وتنقيب ،ونفض غبار الإهمال والنسيان والتهميش عنه ،وهذا لن يكون إلا بتظافر جهود الباحثين والمهتمين.ولايُمكننا أن نضرب عن تراثنا الشّعبي صفحاً والحكاية الشّعبية كما رأينا تحمل من الدلالات والوظائف والأبعاد ما يجعلها مادة مشتركة تتقاطع فيها اهتمامات كل من آمن بالانتماء ،وحاول جمع شتات تراثنا ليكون مصوناً كمدونة جاهزة للدراسة والنقد والتحليل .

الهوامش والإحالات :

١ - جمال الدين بن مكرم ، بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ط١، ١٩٩٧، مج٢، ص ١٣١.
٢ -المعجم الميّسر، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط١، ١٤١٤-١٩٩٣، ص ١٤٦.
٣- المعجم الوجيز، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط١، ١٤١٣-١٩٩٣، ص ٢٠١.
٤- روزلين ليلى قريش، القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٠،ص٣٠.
٥- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، دار مكتبة غريب للطباعة ، القاهرة، ط٣، ١٩٨١،(د، تا) ، ص ١١٩.
٦ - عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع للنشر ، الجزائر، ١٩٦٨، ص ١٩- ٢٠
٧- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في الغرب، دار الجاحظ للنشر والطباعة، بغداد ١٩٨٢،(د. تا)، ص ٨٤.
٨- عبد الحميد يونس، الحكاية الشّعبية، دار الكتاب العربي، للطابعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١١.
٩ - ثوريا تيجاني، دراسة اجتماعية لّغوية في القصة الشّعبية في منطقة الجنوب الجزائري، بدون طبعة، ص ١٥.
١٠ - علي الجواد الطاهر، مقدمة في النّقد الأدبي، المؤسسة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٢١٨.
١١- المرجع نفسه ص ٢١٩.
١٢- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٨.
١٣- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشّعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١٩٩٧، ص ١٩-٢٠.
١٤- عبد الحميد بورايو، منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٨- ١٩.
١٥- نفس المرجع ، ص٢٨.
١٦ -نبيلة ابراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ١٩٤٧، ص ٢٥.
١٧- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، مرجع سابق، ص ٢٦.
١٨- نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مرجع سابق ،ص ٢٥.
١٩ - المرجع نفسه، ص ٢٥.
٢٠ - عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائري، مرجع سابق، ص ٢٤.
٢٢ - المرجع نفسه، ص ٢٥- ٢٧.
٢٣- فلاديمربروب، طبيعة الأدب الشّعبي، ترجمة ابراهمي قنديل، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٩، ص ٢٢.
٢٤ - علي جواد الطاهر، في القصص العراقي المعاصر، منشورات المكتبة ، صيدا ، بيروت، ١٩٦٧، ص ٠٥.
٢٥ - محمد يوسف نجم،فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ٩- ١٣
٢٦ - محمد سعيدي، الأدب الشّعبي بين النظرية والتطبيق،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ط١، ١٩٧٣ص ٦٤.
٢٧- المرجع نفسه ، ص ٦٨
٢٨ - المرجع نفسه، ص ٦٥.
٢٩ - المرجع نفسه، ص ٦٦.
٣٠ - مرسي الصباغ، القصص الشّعبي العربي في كتب التراث، جامعة قنات السويس، دار الوفاء للطباعة والنشر، ص ٩٩.
٣١- المرجع نفسه، ص ١٠١- ١٠٢.
٣٢- محمد سعيدي، الأدب الشّعبي بين النّظرية والتطبيق،مرجع سابق،١٩٧٣، ص ٤٥.
٣٣- عبد الحميد بواريو، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية ، الطباعة الشّعبية، الجزائر، ٢٠٠٧- ص ٥٣٠
34-bohdiba,abdelwahad,culture et cocuitepublications de l'université de Tunis,1978,p51.
٣٥- عبد الحميد بواريو، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية ، مرجع سابق،ص ٥٩.
٣٦ - عزّي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية، دراسة ميدانية، دار سنجاق الدين للكتاب، ٢٠٠٩، ص ١٧٣.
٣٧- عبد الحميد بواريو، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة ميدانية،مرجع سابق، ٢٠٠٧، ص ٦٠.





في مفهوم الإشهار



د. هامل شيخ
المركز الجامعي عين تموشنت
-الجزائر-

ملخص:
يحاول المقال تتبع المصطلح والمفهوم لموضوع الوصلة الاشهارية التي تعد في عصرنا الحالي مكونا فعالا في صنع الثقافة وخلق الرأي وتغييره وتبديله تبعا لتوجهات شتى،التتبع المعرفي والبسط التحليلي من شأنه أن يوضح عديد الجوانب المهمة ،الظاهرة منها والمخبوءة ، ولا يكون ذلك إلا انطلاقا من آليات إجرائية وقواعد تأسيسية في التحليل من منظورات متعددة ،وقبل الخوض في تحليل المعارف المتعلقة بموضوع الوصلة الاشهارية ينبغي أن نقف ونتأمل المصطلح لأنه يلعب دورا مهما في بلورة الحدود المعرفية ،من بينها مصطلح الإشهار .

الكلمات المفتاحية :
إشهار –تواصل-تأثير -إقناع

تأمل في المصطلح:

١-الإشهار:

تحديد سياق تعريفي معين للإشهار أمر ليس بالهيّن لذلك سنحاول الإشارة إلى أهم التعريفات و ما تحيل إليه من انزياحات دلالية لأن مجال الاشتغال واسع يصعب ضبطه في سياق معرفي معين.سنسوق بعض تعريفات للإشهار،غير أنها لا تمثل التفرد والتميز بقدر ما تعكس أهم التمثلات التي يمتاز بها المصطلح.



يقترح هاس تعريفا للإشهار بقوله: « إنه تقنية في التواصل غايتها تسهيل انتشار بعض الأفكار أو العلاقات ذات الطبيعة الاقتصادية بين أشخاص يمتلكون سلعة أو خدمات يقترحونها على آخرين مضطرين لاستعمالها» (١).

يتبنى آرمون دايان نفس الطرح من حيث الجانب التبليغي للإشهار و ذلك بقوله: « هو تواصل مؤدى عنه، يعتمد خطاطة تواصلية وحيدة الاتجاه، تتحقق من خلال وسائط وأسناد متنوعة، و ذلك من أجل الترويج لمنتج أو ماركة أو شركة أو قضية أو مرشح يمكن التعرّف عليه من خلال الإرسالية»(٢).

. لكن الإشهار في تعريف دايان يتجاوز الجانب التجاري إلى جوانب أخرى كالسياسة مثلا.

نجد في تعريف أليكس ميتشيالي Alex Mutcheillé طرحا مهما يتعلق بالجانب التواصلي للرسالة الإشهارية حيث يقول: « الإشهار هو مجموع الأساليب الاتصالية التي تختص بإعلام الجمهور من خلال وسيلة عامة عن منتوج أو خدمة ما، ودفع الجمهور إلى اقتناء السلعة المعلن عنها»(٣). .

حيث أشار في التعريف إلى أهم عناصر التواصل اللّغوي وغير اللّغوي و هي:

-المرسل: وهو الباث والمتحكم في ضبط الرسالة بأساليب متعددة تجعل منها أداةً للتوجيه والإقناع والتأثير والترغيب في شراء السلعة.

-الرسالة: الرسالة الإشهارية بصرية غالبا، لكن هذا لا يمنع من حضور اللغة التي تكون في أحيان كثيرة عنصرا توجيهيا للصورة وتدقيقاً لدلالتها ومن ثمّ تلعب دورا مهما في الخطاب الإشهاري؛ و من خلال التعريف نلفي أن الرسالة تحتاج إلى وسيلة للتبليغ و إيصال الفكرة، فقد تكون مثلا هذه الوسيلة وسيطا سمعيا بصريا (التلفزيون) أو مكتوبا (الجريدة) أو بصريا (الملصقات الإشهارية والصور الفوتوغرافية و غيرها).

-المتلقي: هو الذي يستقبل الرسالة قد يكون فرداً أو جماعة (جمهورا) وهو المعني بالرسالة، ويختلف التلقي (كما سنرى) حسب السن والمستوى الثقافي والدرجة الاجتماعية، مما يجعل المرسل يركز على هذه الجوانب ليصل إلى مراميه المتعددة.

لا نبرح السياق التعريفي لمصطلح الإشهار حتى نرسُم مختلف تجلياته المعرفية بصفته خطابا يلامس تيمات متعددة للثقافة البشرية. حيث يقول عبد الجبار منديل: « الإشهار هو ذلك الجزء الهام من نظام الإنتاج و التوزيع الجماهيري الذي يترجم في شكل إعلام و تذكير بالسلع والخدمات التي يتضمنها السوق» (٤)..

لكن هذه السلع وطبيعة إشهارها تتجاوز صفة "الماديّة" (شيء معين) كالسيارات والعطور والأجهزة إلى صفة فكرية تحيل إلى مرتبة اجتماعية (سيارة)، وعود بالتميز والجمال وغيرها، يقول سعيد بنكراد في هذا الصدد: « إن الإشهار (الإعلان) نشاط تواصلي، مستقل بآليات خاصة في الصياغة و الاشتغال لا يلعب فيها الخبر سوى حيزا بسيطا (...) فالنساء ينفقن قدرا كبيرا من المال من أجل "كْريمة" خاصة بالبشرة و لكنهُنَّ يترددن كثيرا في دفع المال من أجل اقتناء صابون لغسل الجسد كله، فالصابون لا يعد في واقع الأمر سوى بالنظافة، أما الكريمات بكل أنواعها تعد بالجمال، السر في ذلك أن المرأة تشتري وعودا وليس منتجاً» (٥)..

فالإشهار حسب سعيد بنكراد يتجاوز الحاجة المادية للفرد إلى وعود وآمال يرسمها المتلقي تبعا لاقتناعه بالإرسالية الإشهارية التي – كما سنرى- لا تتوانى في استثمار مختلف الآليات المتعددة للتبليغ و من ثمّ التأثير؛ فالإشهار إذن خطاب متعدد الوسائط « إنه يفرض نفسه في وقتنا الحالي كما لو كان إنتاجا فنيا أو أدبيا في خدمة أهدافه النفعية التي كان يؤديها الخطاب العادي في السابق، ذلك أن الإشهار أضحى حاضر في كل الأمكنة وعبر جميع وسائل الاتصال»(٦). ولذلك يعتبر الإشهار خطابا بديلا يستثمر الصورة و اللغة للإغراء و التأثير وتغيير وجهات النظر اتجاه السلعة المعروضة، ولذلك « فحياة الناس و نشاطهم اليومي أصبحا مشروطين بإغراء الصورة والحركات و الألوان و الخطاب المصاحب التي تشكل أهم دعائم الإشهار التعبيرية» (٧). فالتحديد التواصلي لمنطق الإشهار يستدعي نمطا من التلقي، حتى و إن كان في كثير من الأحيان غير مباشر عبر وسيط إعلامي معين.

« فازدهار وسائل الاتصال المعاصرة: الصحافة والبث الإذاعي والتلفزي وأخيرا الإنترنيت، تهَجّم على الزبائن المحتملين أينما حلوا وارتحلوا: في البيت وأماكن العمل والشارع، كل الأماكن

أصبحت قابلة لكي تكون حيزا لحمل الوصلات الإشهارية، بل إن البضاعة نفسها كثيرا ما كانت ناقلة لوصلات إشهارية لها أو لغيرها» (٨)..

لا نبالغ في القول إذا اعتبرنا الخطاب الإشهاري من مكونات الحداثة والتحديث؛ فعن طريق هذا الخطاب متزامنا مع الخطابات الفكرية أو الثقافية عامة تسربت مختلف القيم والسلع وتم تمرير اختيارات سياسية و إيديولوجية مجسدة. واستنبتت العديد من التوجهات التي تخدم المرسلين من جهة و تكسب ثقة المتلقين من جهة ثانية.

وهو الشيء الذي يجعله خطابا تواصليا فعالا من حيث القيمة المعرفية و التحريك الدلالي، فهو يهدف إلى الإخبار بقصد التأثير، ومن ثم فالإشهار يختلف عن الخبر « فالخبر محايد أما الإشهار فمتحيز» (٩).يروم الإغراء وتوظيف الوعود المختلفة ويمزج داخل الوصلات بين العاطفة والعقل، آلياته تحرك في الشخص ميولاته، نزواته، عقده و أمانيه المتراكمة في هذا العالم يقول سعيد بنكراد: « وليس غريبا أن يكون الإشهار، عند بعض مصممي الوصلات، إغراءً وإغواءًا واستدراجا في عالم الاستيهام، لا مجرّد مدح لخصائص نعثرُ عليها في نهاية الأمر في كل المنتجات التي تنتمي إلى الفصيلة نفْسها، وتلك خاصية جديدة من خاصيات الموجة الجديدة في الإشهار» .(١٠).

فالغاية إذن من الوصلة الإشهارية على تعدد أنواعها سيارات، ملابس، عطور، أجهزة، هواتف، خدمات هي الاستفراد بالمستهلك وتوجيه رغباته وتحديد حاجاته وتنويعها تبعا للتنوّع الذي يطبع الأذواق و يطبع السلع أيضا.

ما يمكن استنتاجه مما سبق أن الإشهار هو رسالة بين اثنين (باث- متلقي) تطمح لتعريف الجمهور بمنتوج ما والعمل على دفعه لاقتنائه وهو الذي يعني على أن نجاح المرسل في مهمته التبليغية رهينٌ بحسن اختياره للوسائل والآليات التعبيرية، التي يرى المرسل أنها أكثر فاعلية لتمرير الرسالة، هذه الأخيرة التي تعتبر لبنة أساسية في بناء متماسك العناصر تؤسِّس لنا ما يعرف بالخطاب الإشهاري الذي يعد سيرورة تواصلية تبليغية تطمح في أغلب الأحيان إلى الحجاج المتأرجح بين عناصرها الهامة.

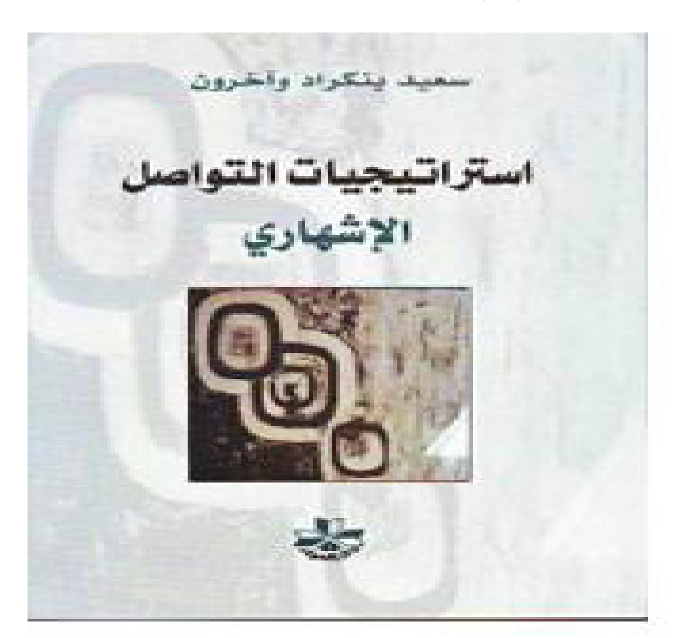
الرسالة الإشهارية:

أشرنا فيما سبق الى التحديدات المعرفية للإشهار، ورأينا أن الهدف الرئيس للخطاب الإشهاري هو الإقناع والتأثير ، فالمرسل يحتاج إلى آليات وعناصر مساعدة حتى يحقق مبتغاه من خلال الرسالة. هذه الأخيرة التي تحيل بدورها إلى أنماط متنوعة كثيرا، ومختلفة في الإشهار التلفزي وذلك حسب التلقّي الذي تُركز عليه الرسالة من الجانبين الفني واللغوي.

فالرسالة: بصفتها مصطلحا لسانيا Message فإنها تعتبر متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسل والمرسل إليه بواسطة قناة (سمعية – بصرية) أي هي مجموعة المعلومات المُترسِّخة حسب قواعد وقوانين متفق عليها، تشكل بعدا ماديا محسوسا من الأفكار تترجم عن طريق علامات متعددة (لغوية وغير لغوية) «حيث إن المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سميولوجية ولا أنساقا دالة لولا تدخُّل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذن تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة»(١١). .

لا ننكر تداخل اللغة بالتعبير البصري في الرسالة الإشهارية، لكن هذا لا يعني تبنينا الطرح السابق الذي يربط كل الأنساق بالنسق اللغوي، بل في بعض الأحيان تكون مصاحبة للصورة ويمكن عزلها و الاستغناء عنها (في بعض النماذج)، ويكْمن الفرق بين رسالة وأخرى في مدى إظهار قوة حضور الوظائف التي تجعل منها خطابا فعالا كالوظيفة الإقناعية، أو التأثيرية. وأيضا حسب نية التواصل وأهدافه والظروف المحيطة في إنجاح عملية التواصل(١٢).

إن التعرّف على الطاقات التعبيرية التي تختزنها اللغة أمرٌ بالغ الأهمية، وهي الأساس الذي تقوم عليها الرسالة الإشهارية، إنها أداة الإقناع والتأثير والتوجيه داخل الخطاب التلفزيوني عموما. وبناءً على ذلك، فإن الصيرورة التواصلية في الميدان الإشهاري خاضعة، كما في حالات السلوك اليومي، لقصد مسبّق لا يمكن فصله عن غاياته وأهدافه ومراميه المتعددة ولذلك فإن «مردوديتها وثيقة الصلة بالانسجام الممكن بين الإرساليات اللفظية وبين الصورة بكل أسنادها، و لهذا الانسجام وظيفة هامة داخل الصورة، فهو الضمانة على جودة التلقي و جودة الفهم، وكذا ضمانة على نجاح عمليات تَذكُر ما تقوله الإرساليات»(١٣). .



لكن في بعض الأحيان لا تشفع جمالية الرسالة الإشهارية بتلق مقبول أي وفق طموح المرسل وذلك تبعا لبعض الخلفيات المعرفية التي من الممكن أن تؤثر في العملية أي عندما يُسقِط المتلقي دلالة الرسالة على السياق الاجتماعي إيجابا وسلبا ومن ثمة تكون الرسالة مرهونة بالمعادل السياقي لثقافة المجتمع بصفة عامة.

خطاب الرسالة:

تخاطب الرسالة الإشهارية المجتمع بكل أصنافه وطبقاته وهو الشيء الذي يجعلها تَتَلوَّنُ بألوانه (المجتمع) و تَنصهر ضمن مقتضياته المتجددة.

لكننا سنجد سعيد بنكراد يقلل من دور المرجع في إيضاح دلالة الرسالة، حيث يقول: «إن الصورة ليست أسيرة مرجعها، كما يعتقد ذلك أصحاب فكرة التعليل، إنها لا تستوطن السياق المخصوص، إلا من أجل تعميمه (صورة الأم... كل الأمهات، صورة شاب ... كل الشباب) لذلك فإن كل تمثيل لوضعية مخصوصة داخل الصورة هو في الواقع شيء آخر غير ما تقوله الأشياء الممثلة بشكل مباشر داخلها» (١٤)..

نغم الوصلة :

يعتبر توالي اللقطات في الخطاب الاشهاري سردا وذلك عن طريق نظام التتابع والاتساق بين الصور بالإضافة إلى إنتاج المعنى وشحن الخطاب ببراهين تثبت صدق وحقيقة المرسل وقناعاته ونواياه وهدفه ، فالإشهار خطاب مخادع مطوع ومحرك يهدف إلى غرس قناعات بأدوار مضللة ،فالإشهار كما يرى محمد الداهي يعتمد على الكذب المنظم فهو يتماهى بالنظر إلى طبيعة المتلقي وإكراهات الظروف بين المحاور كلها مستثنيا محور الحقيقة ،فهو يسعى إلى إغراء الزبائن المفترضين بالكثرة أو بالقلة حسب سعة انتشار حمولة الخطاب الفكرية ،فهو يركز على مزايا المنتج ومحاسنه ويطمس المساوئ والعيوب وربما مظالم السلعة ،فهو يسوق لمنتج كامل، معيار ،مثال (١٥).

حجاج وتطويع :

تتوفر الوصلة الإشهارية على حجاج ظاهر وهي استمالة المتلقي ودفعه لاقتناء المنتج ،والدليل على ذلك ،الصور المتتابعة فيها تأنف عن إسقاط أو إضمار المميز والتسمية ،مثلا نشاهد في الصورة GARNIER،غارنييه فهو موجود بقوة العرض والإظهار كما انه متجلي في الصوت المرافق واللقطات المتتابعة.

العلامات اللغوية:



تعتمد الصورة الإشهارية في تمرير رسالتها على مجموعة مختلفة ومتكاملة من العلامات من بينها العلامات اللغوية، ولتعضيد الصورة وتبيين دلالاتها يوظف المرسل إرسالية لفظية تقوم بترسيخ مختلف القيم التي يروّج لها الخطاب الإعلاني (الإشهاري). «فالإشهاري يدرك جيدا أن المشاهد لا يمسك بجزئيات معاني الوصلة إلا من خلال عنصر اللغة، لأنها النسق المؤول لكل الأنساق، بل أكثر من ذلك لأنها المنتجة لصورة العالم في ذهن الفرد» (١٦).. وهكذا تُوظّف الإرسالية نسقا لغويا في شكل حوار يظهر دلالات الصور المصاحبة

تُخفي العلامات اللغوية الشيء الكثير في الإرسالية الإشهارية، فنحن لا ننكر أن معنى الرسالة يصل إلى المتلقي حتى و إن استغنينا عن هذه العلامات لأن الصورة قامت إلى حد بعيد عن طريق توالي اللقطات و ظهور المرأة مع المنتوج من إيصال الفكرة عموما؛ لكن النسق اللغوي رسّخ هذه الفكرة، بل أكثر من ذلك أنتج لنا خطابا آخر متعلقا بالصورة.

والعلامة كما تصورها كابفيرر J.N. Kapferer كائن ناطقٌ ومنطوقها ما تقترحه على المستهلك من منتوجات وخدمات، وهي موجودة إذا بقي حبل التواصل بينها وبين جمهورها قائما ومعدومة متى ركنت إلى الصمت برهة أو كَفّت عن الكلام واشتقاق أسلوب مميز في الكلام (١٧).

ويضيف في نفس المنحى « ليس من صالح العلامة أن تسكت ولو قليلا لأن صمتها سيحدث شغورا في الساحة سرعان ما تملؤه علامة أخرى تستحوذ على الأنظار وتجعل المستهلكين ينسون العلامة السابقة» (١٨)..

و هي الوسائل التي يستثمرها المرسل لبث رسائله المختلفة في عالم يقدّس السلعة و يضرب بالعواطف الإنسانية عرض الحائط، بل يتلذذ بالتلاعب بالمشاعر والأحاسيس ويستثمر في النزوات و الشهوات المختلفة كل طاقاته التبليغية؛ « لقد أصبح المتلقي طرفا هامدا و منفعلا يقتصر دوره على بلع الخطابات التي تصل إليه، و تجده مكتوف الأيدي مسلوب الإرادة و هو يتأمل جالسا على أريكته محاصرا في غرفته مُسلما مصيره إلى هذا المتحدث عبر هذه الآلة الطاغية التي هي التلفزيون» (١٩).. وطغيان هذه الآلة يتمثل فيما تبثه من رسائل مبطنة ومشحونة إلى حد الجنون، ظاهرها يبدي محاسن لا تعدُّ و لا تحصى وباطنها يخفي كل آلام الشعوب. تقول آن سوفاجو: « إن الصور و الرموز و الأساطير الإشهارية تتصور إذن، من خلال دورها الوهمي، على أساس أنه استشباحي طارق، أي

قوة غالبة بواسطتها تنقل الإيديولوجيا البرجوازية» (٢٠)..

فالإشهار وبالرغم من محاكاته للواقع ومتطلبات الفرد في أغلب الأحيان، إلا أنه يظل يمسك بخيوط وهمية ويعزف على أوتار الوعد الكاذب – في أحيان كثيرة- وفق سياسة تخاطب اللاوعي وتتفنن في كسر التفكير المنطقي السليم للمتلقي.

ولذلك فإن استنتاج تلك الدلالات السابقة من المثال الاشهاري يستند إلى ربط النسق اللغوي بالواقع حيث يشكل هذا الأخير كما ذكر تودوروف نقطة انطلاق لصيرورة تأويلية لا تخرج عن الفكرة الإجمالية التي يضطلع الخطاب الإشهاري بحملها عن طريق تضافر الصورة باللغة والتصاق الدال اللساني بالمكوّن الأيقوني، وهو نفس الطرح الذي يتبناه سعيد بنكراد بقوله: « إن العلامة هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقا منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية، هذا النمط الذي يغطي مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل» (٢١)..

فيعتبر التأويل إذن حتمية لاكتشاف خطاب مضمر أو في بعض الأحيان غامض بعض الشيء و خاصة في خطاب يجمع بين مكونين يختلفان من حيث التمفصل.

خلاصة:

تعتبر صناعة الاشهار الآن فنا يحوي جميع الخصائص الثقافية للمجتمع هي عملية –في كثير من الأحيان- بالغة التعقيد؛ لأنها تتعامل مع أذواق واتجاهات وأجناس مختلفة ،بل تحوي مثلما تتأثر بإديولوجيات متعددة،ولذلك ينحو الاشهار الى التقنين أكثر من أي وقت مضى ،تبعا لاتساع التلقي وتطور الحاجيات –على اختلافها- في مجتمع يراهن على التواصل الحجاجي في ثقافته،ومن ثمة يكون الاشهار لبنة حجاجية مهمة،استثمرتها الشركات الكبرى والمؤسسات وأقطاب السياسة والدول الكبرى،في تغيير القناعات والتأثير عن طريق السلع ،ورسم عديد الملامح الحضارية للعوالم المختلفة عن طريق منتج مشحون بكل الطاقات البصرية والكرافية .

الهوامش :

1 - C.R. Hass, Pratique de la publicité, Bordas, 1988, p 05.

2 - Armand Dayan, La publicité, Ed: P.U.F, 1985, p 07.

3 - Alex Muccheilli, Les sciences de l›information et de la communication, collection les fondamentaux, paris, Hachette Supérieur, 1995, p 87.

٤ - عبد الجبار منديل، الإعلان بين النظرية و التطبيق، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٩.

٥ - سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع و الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٩. ص ص ١٩٤- ١٩٥.

٦ - حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات،مكناس، المغرب العدد ١٨، ١٩٩٨، ص ٧٤.

٧ - المرجع نفسه، ص ٧٤.

* - محمد الولي، بلاغة الإشهار، مجلة علامات، العدد ١٨، سنة ٩٨، ص ٦٥.

- نظريا يعرف الخبر بأنه نقل موضوعي للحقيقة بحيادية و موضوعية تامتين إلا أن المتتبع للمشهد الإعلامي العربي (التلفزيوني على وجه الخصوص) لا يجد حيادا البتة بل يلفي انزياح الخبر و عدوله إلى طرف معين، حتى أنه أصبح وسيلة متاحة للتحريك و الحراك السياسي.

- ارجع إلى: البشر محمد بن سعود ، إيديولوجيا الإعلام، دار غيناء للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٨.، من ص ٣٤- إلى ٥٨.

- و شاهد مختلف القنوات الفضائية العربية الإخبارية لتقف على حقيقة الظاهرة.

٩ - سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع و الدلالة، ص ٤٩.

١٠ - المرجع السابق، ص ٥٠.

١١ - عزيز السراج، اللغة و إشكالية التواصل والدلالة، ضمن التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص ٤٩.

* - نقصد به طرح رولان بارث الذي جعل من اللسان سلطة عليا في تحريك منطق العلامات الأخرى، بل ينبغي للتواصل أن يعتمد جبرا وبصفة حتمية على النسق اللساني. ففي الوقت الذي نظر فيه كل السيميائيين إلى اللسانيات باعتبارها جزءاً من السيميائيات حاد بارث عن هذا الإجماع واعتبر السيميائيات جزءاً من اللسانيات وذلك لسببين:

•الأوّل: أن السيميائيات استلهمت مناهجها و مفاهيمها من اللسانيات.

•و الثاني: اضطرار الباحث لاستعمال اللغة لتحليل السيرورات الدلالية، التواصلية.

للتفصيل في المسألة ارجع إلى:

-عبد الرحيم كمال، سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية، بارث نموذجاً، علامات، العدد ١٦، ١٩٩٨.

-جون ليشيه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٥٣.

-دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،

ط١، ٢٠٠٨ ،ص ٣٧٨.

١٢- ينظر: رضوان قضماني، أسامة العكش، نظرية التواصل المفهوم و المصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية، اللاذقية، سورية، المجلد ٢٩، العدد ٠١، ٢٠٠٧، ص ١٤٢.

13 - Alain Joannés, communiquer par l›image, Ed Dunot, 2005, p 01.

- نقلا عن: سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع و الدلالة، ص ١٤٨.

١٤ - المرجع السابق ، ص ص ١٥٠- ١٥١.

١٥- ينظر محمد الداهي ،التطويع الانفعالي في الرسالة الاشهارية ،مجلة علامات ،العدد.٣٧،مكناس ،المغرب ،ص ص ٤٣-٤٤.

١٦ - جعفر عاقيل، وصلات لارتشاف اللذة، شوكولا إكبيل نموذجاً، مجلة علامات، العدد ٢٤،٢٠٠٥ ص ٦١.

17 - Voir Kapferer (Jean-Noel), Les markes, capital de l›entreprise, p 112.

- نقلا عن: حاتم عبيد، العلامة التجارية، مشروع طموح في شعار متواضع، علامات، ع ٢٤، سنة ٢٠٠٥، ص ١٨.

18 - Kapferer, Les markes, capital de l›entreprise, p 112.

١٨- نقلا عن: حاتم عبيد، المرجع نفسه، ص ١٨.

١٩ - محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، علامات، ع ٢٧، ٢٠٠٧، ص ١١.

٢٠ - آن سوفاجو، الإيديولوجيا و آليات اشتغال الخطاب الإشهاري، ترجمة: أحمد الدويري، علامات، ع ٢٧، ٢٠٠٧، ص ٤٥.

٢١ - سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٥. ص ص ١٣٣- ١٣٤.

*- مسالة التمفصل المزدوج في اللغة أمرٌ لا جدال فيه حيث يمكن لنا تقسيم العلامة اللغوية إلى جزأين رئيسيين فونيم (أصغر وحدة صوتية غير دالة)، مورفيم (أصغر وحدة صوتية لها دلالة) ، بينما يكتنف الغموض العلامة الأيقونية في مسألة التمفصل فهناك من يحيل بقابلية الأيقون للتمفصل (سوزان لانجيه)، و هناك من اللسانيين من يتمسك بأحقية اللغة للتمفصل دون غيرها (رومان جاكبسون) و غيره من البنيويين.

راجع للتفصيل:

-جان بيرو، اللسانيات، ترجمة الحواس مسعودي، مفتاح بن عروس، دار الآفاق، الجزائر، ٢٠٠١، ص ١١٤.

-ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٠، صص ٢٥٥-٢٥٨.



الروائية الجزائرية فضيلة الفاروق :
نجاحي مرتبط كثيرا بجرأة أفكاري...وأعتبر نفسي نسوية حتى الموت

حاورتها الأستاذة : فاطمة نصير
الجزائر

الروائية العربية الجزائرية فضيلة الفاروق ، صوت بارز في الساحة الأدبية بشكل عام والساحة الروائية بشكل خاص ، ارتبط اسمها بالكتابة الخلافية القائمة على هدم الأفكار المألوفة وتشييد أفكار متفردة متحررة ، تجنح فضيلة الفاروق لطرح خطة جديدة في الكتابة الإبداعية ، وترى بأن حرية الفرد والمجتمع تبدأ بتحرير المرأة من براثن الأفكار الرجعية والقيود الاجتماعية البالية ..عن الكتابة وهمومها والرواية ومساراتها كان لي مع الروائية فضيلة الفاروق هذا الحوار ..



*** ـ من وجهة نظرك كروائية عربية هل استطاعت الرواية أن تستوعب واقع الإنسان العربي المأزوم المهموم؟ ..وما مدى مواكبتها للأحداث الراهنة ؟**

لا أظن أننا استطعنا استيعاب واقعنا بكل ما يعج به من مشاكل، فرؤيتنا الروائية دائما تكون محصورة إما في البطولات أو في الانتكاسات، لم نهتم أبدا بمشاكل الإنسان عندنا و تفكيك عقده الصغيرة قبل بلوغ عقده الكبيرة.

لقد توقفنا عند الخسارات السياسية طويلا، ثم عند إنجازات سياسية معينة فبدا المثقف مجرد بوق للآخرين الذين في الحقيقة سعوا إلى تهميشه كثيرا.

نعيش اليوم شيئا يسميه البعض ربيعا عربيا، و آخرون يطلقون عليه اسم الشتاء العربي، و يبدو أن النصوص مشت في هذا السياق بين معارض و موالٍ، و هذا يعني أننا لا نرى سوى الكتل الاجتماعية الكبيرة، و أننا لم نتوغل في حياة الفرد و إمكانية تغييره و رغبته في التغير.

من جهة أخرى سأهمس لك أن التلميذ الذي لا يقرأ رواية واحدة على الأقل كل سنة منذ عمر ١٢ سنة، سيكون مشروع شخص لا علاقة له لا بالكتاب و لا بالأدب و لا بالجمال و لا بالإبداع و لا بالرغبة في التغيير عمّا ألفه، و قد يتأفف كثيرا لكنه سيبقى رهن الثوابت الموجودة.

مشكلتنا أولا تبدأ من المدارس و من البيت الذي لا يتعلم فيه النشء إلا الصمت و المواعظ الدينية القائمة على التخويف لا على المحبة...فهل ترين في الأفق من يهتم بالكتابة و بالقراءة على واقع الإنسان العربي بشكل جاد؟!

أما عن مدى مواكبة الرواية للأحداث ، بيني و بينك النصوص الناضجة روائيا ليست النصوص التي تنقل الحدث مثل وسائل الإعلام اليومية، بل الأعمال التي تأتي متأخرة و تصف المشهد كاملا بأسبابه و نتائجه.

*** ـ الرواية ..كتابتها تأليفها وتصفيفها .. صار تقليعة أدبية ..بحجة أنها نثر لا يقيّده وزن وقافية مثلما هو الأمر في الشعر ، ما تعليقك على التأليف العبثي للرواية ، ألا ترين أنه استباحة للسرد وتسهيل له ..بتواطؤ مع دور نشر صار همها الربح / المادة وفقط ؟**

لا يمكننا أن نلوم الناشر لأنه في الغالب تاجر باستثناء القلة، و لا يمكن أن نلوم الكاتب وحده لأنه منذ نعومة أظافره ضحية برنامج تعليمي سطحي ...

بالتالي ما ينتج اليوم يحتوي الجيد و السيئ و مفروض على الهيئات الأدبية الأكاديمية و الإعلام الثقافي أن يتعاطى مع المنتوج الأدبي بحزم.

فاليوم أصبح الشعر مائعا في الغالب، و قلة هي النصوص التي تشد القارئ، بل قلة من الشعراء الذين يهتمون بتقديم نصوص تحمل زخما عاطفيا و جماليا و فكريا يرضي القارئ المتذوق للشعر، و في الرواية نفس الشيئ، جميعنا نكتب بشكل تجريبي لأننا كنا مكممي الأفواه، مقيدين ماديا لنشر نتاجاتنا، و حين تحقق لنا النشر أصبحت العلاقات تلعب دورا ، و الشروط التجارية تلعب دورا...و هلم جرا...

لكني متفائلة أرى أن واقع الرواية سيتحسن، حين يفشل كثيرون مع موجة الوعي القادمة إلينا من العالم المتطور عبر الانترنت. مجرد رأي ..!

*** ـ السيدة فضيلة الفاروق ..تعرّضت لهجوم نقدي بسبب مقاربة للتابوهات في رواياتكِ مثلك مثل الكثير ممن اعتبروا أنهم متمردون على سلطة الأنا الأعلى ، برأيكِ هل يستقيم عود نصٍّ سردي يخلو مما أطلق عليه التابوهات؟**

أنا أتساءل : هل تستقيم الحياة بدون جنس؟ هل تستقيم الحياة بالفصل بين الجنسين حتى أصبحت العلاقات الشاذة تمارس في الخفاء عندنا؟ هل تستقيم الحياة دون أن نستفسر عن حقيقة أجسادنا لحمايتها و الاهتمام بها؟ و غيرها من الأسئلة... فالرواية نسخة مكتوبة تختصر صورة من الواقع المعاش، و ما يكتب في الرواية نثرثر فيه يوميا ، كما نقرأ أفظع منه في جرائدنا ...و مع هذا لا أحد انتقد جرائدنا " المحترمة" بل بالعكس تجدين مقالا في الصفحة الثقافية ينتقد روايتي " اكتشاف الشهوة" لأني أنتقد فيها اغتصاب الزوج لزوجته و انتهاك حرمة جسدها، و إذلالها بالكلام البذيء و إهانتها و ضربها...و في صفحة أخرى من نفس الجريدة وصف دقيق لجرائم مروعة وقعت في أماكن عدة من الوطن، كلها قتل، و اعتداء، و اغتصاب و الأسوأ حين نجد بين هذه الجرائم جريمة يتقزز لها البدن كاغتصاب أب لابنته، أو قتل أخ لأخته ليستر



جريمة حبلها منه بعد أن اغتصبها. نحن يا صديقتي مجتمعات ترتدي أقنعة...تمارس كل المحرمات في السر و لا تقبلها في رواية لأنهم يعرفون أن الروائي يحرك النخبة، و النخبة أكثر قدرة على تحريك المجتمع و الهيئات القانونية ..صوت الكاتب اليوم أقوى من صوت أي سياسي...لهذا يتواطأ البعض لإخماد صوته منذ البداية لنظل أمة فاسدة، تعيش على هواها دون قيود. فكل القيود التي ترينها و نعيشها وهمية تفرض على فئة صغيرة و الباقي فلتان كامل.

*** ـ كمبدعة جزائرية حققت نجاحاً في مجال السرد ..كيف تقرئين المشهد الإبداعي الجزائري في الآونة الأخيرة؟ وما الذي حققته لكِ بيروت إبداعياً ولم تحققه لكِ الجزائر ؟**

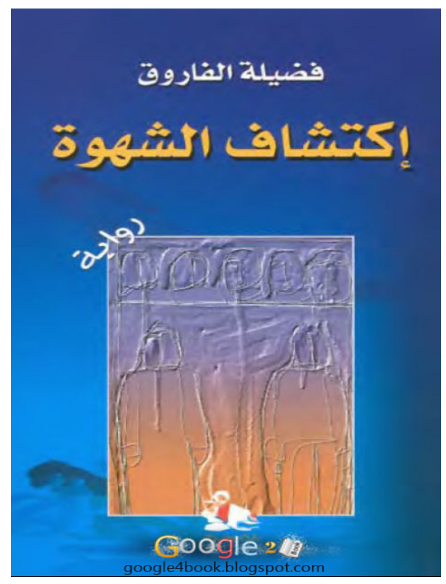
حرمتني الجزائر من النشر، ثم ظلت مصرة على تهميش كتبي، ناشرون كثر يأتون إلى بيروت، مستوردون كثر يزرون بيروت و يحملون أطنانا من الكتب لكن كتبي لا...

لا يهم فأنا على المستوى العربي كاسم أصنف ضمن أقوى الأصوات الروائية الجريئة. و أظن أن نجاحي مرتبط كثيرا بجرأة أفكاري لأن لغتي بسيطة ..أحيانا قريبة من الشعر... لكنها نثرية و قدرتي على السرد تتجاوز حبك قصة عادية، لأني أجنح نحو واقعية سحرية تعبق بالخيال.

و قلمي يشبه أقلاما جزائرية كثيرة، لكن المحلية قتلتهم، لهذا أصبح الكاتب الجزائري اليوم يبحث عن النشر في المشرق إن كان معربا أو في فرنسا إن كان فرنكفونيا حتى يمنح فرصة للقراءة. لدينا طاقات إبداعية رائعة...و أظن أن المشهد الجزائري إن خفت فيه الخلافات الشخصية بين فلان و علان من كتابنا فسيكون مشهدا جميلا جدا و نحقق تفوقا كبيرا على غيرنا على المستوى العربي و العالمي لم لا.

*** ـ أمام هذا الزخم الهائل الذي تدفعه المطابع العربية من روايات ، هل استطاعت الأقلام النقدية مواكبة الحركة الإبداعية ؟**

في الجامعات نعم، طلبة الليسانس و الماجستير و الدكتوراه، لكننا كإعلاميين و مبدعين بعيدين جدا عن الجامعة و هنا نكتشف تقصيرنا ككتاب لمعرفة المشهد النقدي على حقيقته. بالنسبة لتجربتي الشخصية تصلني عشرات الرسائل سنويا تشتغل على أدبي من كل الجامعات العربية و خاصة جامعات الجزائر، و هذا يجعلني راضية تماما على موقعي في خارطة النقد. و لدي مشاريع مستقبلية مع بعض الجامعات لتقوية أواصر الارتباط بنقاد أكاديميين يضيفون لنصي الكثير من الحياة.



*** ـ يقول الروائي السوري " حنا مينا " بأن الرواية ديوان العرب المعاصر ، ما مدى تأييدك أو رفضك لقوله ؟ وهل استطاعت الرواية بحضورهاَ المكثّف أن تغيّب الشعر وصوت الشاعر ؟**

الكاتب السوري حنا مينا يعتبر اليوم من فئة الكتاب الكلاسيكيين في العالم العربي، لكن ما قاله كان رؤية صحيحة للمستقبل الذي نعيشه اليوم. أخفق الشعر حين كسر بحور الخليل و أعتمد لغة باطنية خالية من الإيقاع. نحن شعب نحب الأعراس و الحفلات و الموسيقى الراقصة و الأغاني الخفيفة، و لسنا عشاق الشاشة الكبيرة و الأفلام الطويلة، و لهذا حين خيب الشعر آمال القارئ العربي، أصبح هذا القارئ يجرب قراءة القصة، و طبعا القصة لما تحويه من عناصر تشويق و إثارة أصبحت لديه أفضل من شعر لا يشبه الشعر الذي تعلمه في المدرسة، غير ذلك نحن أذيال للغرب، حين ينتعش الشعر في الغرب نقلده و ننعش شعرنا، و لأن الرواية منتعشة في الغرب فنحن نحاول أن نبدو كذلك...مع أننا على مستوى النقد متأخرون عن الغرب بحوالي ٧٥ سنة عما بلغوه من نظريات.

*** ـ محاسبة المبدع عما يقوله في نصوصه هل ترجع لإسناد القارئ / المتلقي أفعال بعض الشخصيات له ؟ أم أنّ الأمر يتعدى ذلك ؟**

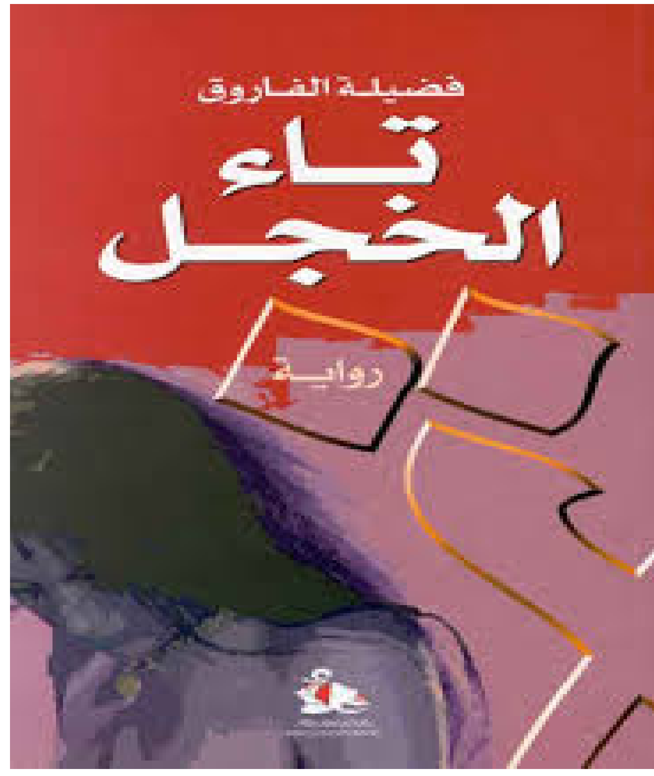
إنه يعود لقلة نضج المتلقي، و هنا نتأسف جدا، لأننا مجتمع اخترع مقولة دينية و اعتمدها في حياته تقول :" فإن ابتليتم فاستتروا" لهذا نحن نقوم بكل المحرمات في السر، و من شذ عن القاعدة نحاسبه و نعاقبه و إن استطعنا تدميره ندمره، كما حدث مع الكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي التي حوكمت بسبب جملة آنذاك تقول" فوضع يده على بطنها...إلخ" فصمتت خمسون عاما و لم تنتج شيئا طيلة هذا النصف قرن هو أكثر عمر يمكنها أن تبدع فيه و تثري فيه المكتبة العربية. بالمقابل نجد الكاتبة السورية غادة السمان بشخصيتها المتمردة الحادة لم تهتم بما يقال عنها فاستمرت حتى أصبحت مدرسة و صنفت الكاتبة الأكثر تأثيرا في أجيال الكتاب الذين جاؤوا بعدها في القرن العشرين.

لهذا يا صديقتي على الكاتب حين يقرر أن يمضي في عالم الكتابة أن يضع صوب عينيه ثلاثة أشياء مهمة لا تمنحها الكتابة للكاتب :

المال

الأمان

و المحبة من الجميع



فالكاتب عندنا يأخذ عشرة بالمائة من سعر كتابه، و هذا مبلغ مضحك يمكن لمتسول أن يحصل عليه في نصف ساعة تسول، بينما الكاتب يحصل عليه مرة في السنة إن باع جيدا.
أما عن الأمان فالكاتب إن قال الحقيقة يصبح مهددا من جهة أو عدة جهات
و للأسف إن أحبه البعض فالبعض سيكرهونه و يحاربونه، لأن الكتابة تولد الأعداء كما المحبين.

*** ـ رواياتِك " تاء الخجل " كشفت فيها واقعا كان مسكوت عنه ، ورواياتِك " اكتشاف الشهوة " فضحتِ فيها حياة موجودة ومكررة ، هل جرأة القلم تؤدي للمحاكمة دوماً ، أم أنّ ذلك يمارس فقط ضدّ المرأة التي تشارك الرجل في تصوير الواقع ونقل وقائعه عبر سكك الإبداع ؟**

تطور أي مجتمع مرتبط بمدى حرية نسائه. و نحن يمكن أن تعرفي مستوى نسائنا و مدى حريتهن و ثقافتهن من نظافة شوارعنا و طريقة تعامل الناس مع بعضهم.
لقد خلق الله آدم في الجنة و مع هذا لم يكن سعيدا، فخلق له حواء فاكتملت سعادته، و رحلته إلى الأرض لم تكن اعتباطية، فقد أختبره الله بفصلهما عن بعض و راح كل واحد يبحث عن الآخر حتى التقيا. و عاشا سعيدين رغم تكرر الاختبارات الإلهية لهما.
نحن نتعامل مع المرأة على أنها فريسة ، و نتعامل مع الرجل على أنه وحش سيفترس المرأة في أول فرصة. هذه التربية منذ الصغر أعطت نتائج وخيمة و كونت مجتمعا غير متزن بالمرة. صحيح المرأة تخرج اليوم في أغلب المدن، لكنها تخرج متأففة لتقضي أمورها و تعود لبيتها لتختبئ، هي ليست عنصرا فاعلا في المجتمع و إلا كانت شوارعنا نظيفة و بناياتنا أجمل، و حدائقنا مزهرة و تستقبل الأطفال يوميا ...الخ. نحن مجتمع ذكوري يشبه بيتا بدون امرأة، فيه فوضى و مواعين تملأ المجلى و ثياب متسخة في كل مكان و أكل منسي لعدة أيام ...هذا هو الوضع...تماما.

*** ـ من معطف النقد الثقافي خرجت مقولة النسوية والأدب النسوي والنقد النسوي ، ما رأيكِ في هذه المصطلحات التصنيفية ، هل هي في صالح المرأة أم هي سلاح ضدّها؟**

قلت دوما لا يهمني التصنيف، لكني شاكرة جدا لكل نسوية بدأت النضال لنتحرر، و أعتبر نفسي نسوية للموت...سر من سرّ و كره من كره... أنا نسوية و أفتخر. و سأوضح شيئا، و هو أن النسوية لا تعني أنها تحارب الرجال، بل تريد أن تحصل المرأة على نفس الحقوق كإنسان.








فضاءات التيه

زيد الشهيد
العراق

تعالت الفورةُ الرمليةُ آخذة مُتسعاً من الفضاء الفسيح .. وبفوضاها حجبت الكتفَ الأيمن للتلّ الماثل مُجهزةً على صفاءِ الأمد القريب.. كانت حركةُ العربتين الكبيرتين المحمَّلتين بعِدَدٍ غير واضحة هما مَبعث الفوضى الغبارية بينما بدت العرباتُ (اللاندروفر) الثلاث أقلّ تأثيراً ... سمعت الفتاةُ المتَّكِئة على كوعِها الأيمن لحظة منح عين الفضولِ مُهمّة متابعة جزئيات المشهدِ صوتاً قادماً من ورائها ـ لعلّه صوتُ الأم ـ كأنه سؤال يخصها :- ما هذا ؟. لكنَّ الجوابَ جاءَ صيحة نائية : لا ندري سرَّ هذا التل الغامض ، الغريب .. تمتمت : هاهُم يعودون، (من وراءِ وبر الخيمة _ يوماً ما ـ سمعتهم يتحدثون .. بعثةٌ استكشافية تكلّم أباها والجالسين ... قالوا عن مهّمة مسح التلّ .. سمعَتهم يفوهون: سومر كانَ لهم وجودٌ هنا.. مَنْ أولئك السومر؟! .. ضجَّ السؤال ليلتها يضربُ على طبلةِ دفِّ أفكارها ، فيأتيها إيقاعُ الحلم البعيد .)...

على سطح السفوح المتعرِّجة للتلّ اعتادت رؤية أجزاء هياكل مطمورة : أعناقُ جرارٍ يحنِّطُها الترابُ المتكلّس / أشكالٌ حوضية مقلوبة / عِدَدٌ حجرية اتَّخذت هيئات حافات فؤوس ، أو نهايات رماح أو رؤوس أيائلَ / تكويناتٌ استهوتها كثيراً .. مرَّة تناولت إحداها فأسقطتها في يمِّ مفاجأةٍ إطلاقاً لم تحسبها عندما دارت بها على طينٍ مُسطّح كوِّنته تقاطراتُ الماء المستخرج من البئر ، مُظهرةً رسوماتٍ ضحكت لتجلّيها : خرافٌ تقضم ، وأبقارٌ تخب ، صحونٌ من فخار ، سلالٌ تمتلىء بأكوام رزٍّ لميع .. صار لها ذاك اليوم موضوعاً للإخبار به لولا أنها كُبحت بالخوفِ والتطيّر من هكذا أشياء قيلَ أنها تُخفي لعنةً ستبيدُ ليسَ مُقتنيها فقط بل وتسوّي الأرض بما حوت من تجمِّعات يؤمها البشر سكناً وعيشاً ، جاعلةً منهم نثاراً أبديًّا تبتلعُه رمالُ هذه البيداء التي سبق وابتلعت أقواماً صاروا من حكايات الغابرين .

نهضت لا لتتَّجه صوبَ مَضرب الأهل ، أو لتجمّع الناقات المتبعثرة بل لتتّخذ حركةَ التطلّع تفصيلاً .. اختارت مكاناً مُطلاً استبانت رخاوته فانبطحت .. لم تُعر السخونةَ المختزنةَ في الذرّات الصفراء بالاً .. صار همُّها تتبُّع فعلِ الرجال ونواياهم .. والرجالُ سريعاً أكملوا نصبَ خيمات ثلاث وسيعة شكلّت ثلاثة أضلاع تحيط فسحة تقدَّمتها مواقعُ العربات الصغيرة .. كان الجميعُ وعَددهم كما استنتجَ فضولُها تسعة يرتدون الفانيلات الخفيفة وأنصاف السراويل تعلو ركبَهم .. سمعِتْ بعضَهم يتحدث بلغةِ أهل المدن فيما آخرون يرطنون بلثغات مُبهمة.. استدار أحدُهم . بلمحةٍ لوّحتْ يداه العاريتان باتجاهها فطأطأت الرأس خشيةً وتهيباً .. لكنَّ الصوت الذي أفعم قلبَها بالطمأنينة جاء من جانبها الأيمن البعيد فأدركت أنَّ أباها الذي سبَقَ وأستقبلهم قبل شهورٍ هو الذي فعل ذلك ، (يومها عرفت أنّ أرضاً يخيّمون فوقها الآن ، وترعى إبلهم على إمتّداداتها كانت ربوعاً خضراً تحيط مدينةً لها إرثٌ وتقاليدٌ وتاريخ . سَمِعتْ من وراء وبر الخيمةِ ما أدهشها .. كثراً كانَ الناس ، يحيون علـى أمانٍ بمثابةِ حياةٍ أبدية . يجدون في الماءِ سعادةً ، وفي صفاء السماءِ طموحاً لاقتناء هناءةِ بالٍ مُرتجاة . تغدقُ عليهم قوىً خفية / خارقةٌ رضاً فيعيشون نهلاً على هِبات من ينابيعَ روحية بلا انتهاء . تساءلت بذهول : أكانوا كما نحن ؟! أيكونون هُم الذين سمعنا الكثير عنهم عبر قصص الليالي المتأخرة ؟!.. ماذا يرتدون ، وما يأكلون ؟! وكيف آلت خاتمتُهم إلى هكذا اندثار؟!... الأفواهُ الناطقةِ وراء وبر الخيمة تشقّعت لها كإجاباتٍ لأسئلةٍ أغدقها أبوها وأبناء عمومتها على الضيوف الجالسين تلك الليلة قبل أن تأخذهم أحاديثٌ أخر لمواضيعَ شتى ... تدفّقت المُخيلةُ ضجيجةً بالاحتدام ، عازمةً على خلق الصورةِ الأقرب إلى التصديق) .. حَميماً كان الاستقبال . بدأ بالمصافحة وانتهى بانهيال العبارات المعتادة في ملاقاة ودٍّ بعد شوق . لفتَ انتباهَهَا شابٌ ينقل كلاماً إلى مَن وقفَ يتطلّعُ بإنصاتٍ وعدم فهم : رجلٌ تتشرب عيناه المتفرستان _ العينان زرقاوان حادتان ـ ووجهُه الأحمر المحتقـن بما يقوله الشـــابُ ترجمةً ؛ وما يقدمه أبُوها من لمحاتٍ وحركاتٍ كتعبير عن تحيِّة مفعمةٍ بالاحتفاء.

باذخاً كان العشاء.. تلته فناجينُ القهوة المتنقّلة بين الأنامل ؛ صاحبته الأحاديث المتواصلة تقصُّ تفاصيلَ التحركِ قبل الحضور، تحكي تفصيلات القافلة بشخوصها ومحتوياتها ؛ المشاريع المنوي الشروع بها ؛ إحضار الخرائط المرسومة حيث إنجاز تسليطها خصوصاً المتطلبات والدراسات أُعدّت وأكملت ولم يتبقّ غير العمل الميداني استعانةً بعرباتٍ حوضيِّة وأجهزةِ حَفرٍ قد تستدعي جهداً جهيداً ..

متواليةً تهافتت الأسئلةُ ، مَشوبةً بكمٍّ من الاستفهامات عن سبب الاهتمام الوفير بتلٍّ مُهمَلٍ وفحوى مقتنيات لا تُرضي و لا تُغني برأي الأبِ والأخوةِ والمعارف الحاضرين تلك الجلسة الليلية الحافلة بالود... وإذْ راح الحديث يتواصل والكلام يَطول تفجَّرَ ولـهُ الفتاة





وتأجّجت مَملكةُ خيالِها .. تعرَّتْ أصابعُ الوصفِ ناثرةً سحابات رغوية شرعت تتنامى أعلى سهوب الشغف. تهمسُ لها الأمّ بضرورةِ عدم الالتصاق بوبرِ الخيمة ، وغلق السمع إزاء أحاديث تخصُ الرجال ولا تعنيها .. لكنْ لا جدوى ، فالخيالُ جامحٌ والروحُ طليق والمدى !.. المدى يرحل باتجاهِ اغترافِ دُنى الغرابةِ والسحر .. سمِعتْ ! وسمعت !.. وسمعت !!.. خَلقَتْ ! وخَلقَتْ.. وحلّقتْ .. وصار عليها أن تعيش التحقّقات ابتداءاً من تلكِ الليلة التي بدت هادئةً ظاهرياً، لكنّها مشوبةً بتهجّسات وخواطرَ مُبعثرة لديها ... ومن مكانِ التطلّع خارجاً أبصرت مصابيحَ صاخبةً بالضوء تتوهج ، يبثّها موقعُ إقامة القادمين .. دواخل الخيمات تنضح أقمشتُها الكتّانية ظلالَ الرجالِ المتحركين أو المتخذين أوضاع متفاوتة ، بينما التلّ ينامُ على امتدادِ همودٍ أزلي، يتّجه صوبه بتنامٍ شحيح ما تدفعه المصابيح فلا تبين منه غير آثارِ خُطى خيطية باهتة تضيـع عند حوافّ هبوطهِ المُلامس لاستواء الأرض .

نهضت على نداءِ الوسادة ورغبةِ فراغ البساط .. دخلت خيمتَها وتمدّدت .. الشقّ الطـولي بمدخل الخيمة قدَّم فورةَ نجوم تتعرّى بائحةً بما لديها من جذوات وهيجة حالةَ القمر وانطفائه ... تاهت سادرةً في التتبّع ، تحاور أكثرها تألقاً واحتراقا عندما وصلتها أصواتٌ خالتها تكسَّر جِرار الصمت .. للوهلةِ الأولى كذّبت أذنيها .. نهضت لتوكلِ لعينيها مهمّة قطع الشك فإذا ببؤرٍ ضوئيةٍ لها هيئة مشاعل زاحفة تتحرك باتجاه الخيمة ، خارجةً من أبواب حجرية كانت حُجب التلّ تخفي امتثالَها .. تناهت لها قريبةً . دنت أكثر!!.. أكثر دَنتْ.. تسللّت من الفراش ؛ وأمامَ مدخلِ الخيمة رأتهم قادمين . القاماتُ ناهضة تكسوها سمرةٌ أزلية أضفت عليها سماحةُ الشموس بهاءاً من ألوانِها المُستحبَّة . الملابسُ لا تمُت لأيامنا ـ أردية تلفُّ الجسدَ ، تعرّي الجانب الأيمن فتُظهِر الأكتاف مفتولة . ومن أسفل ترتفعُ حافاتٌ قطنية مُخرَّمة أدنى الركبتين . الشعورُ طويلة هادلة تحفُّ الأكتاف ، يتساوى قدّامها الرجالُ والنساء مع الصغار.. تسّمرت تحتَ سطوةِ الدَّهَش وسؤال تنامت حيثياتُه ومتعلقاتُ فحواه : أتراهم السومر؟! ـ أيكون الرجالُ خلفَ وبرِ الخيمةِ مُحقّين بحديثِهم عنِ التلِّ وقاطنيهِ ؟!.. أأكون أنا واهمة ؟!...

الأسئلة قرّبت هياكلَهم ودفعتهم لاستنطاق قوامِها المُرتعش/ المُرتبك... سمعتهم يفوهون :

ــ هيّا...

ــ آ... كيف ؟!....

عامتْ وسطَ حيرةٍ رغويةٍ متوالدة .. أخذها طوفانُ سحناتِهم السمر وابتساماتِهم الشبيهة بفيوض مائية شفيفة .. تلقّفتها أذرعُ أرواحهم المُشرعة.. راودها شوقٌ غامض لمصاحبتهم.. عادت صبيةً ... صبيةً جداً .. فتيات بعمرها أحطنَها.. وكما لو كانت تحت تأثير نداء سحري أعطتها رغبة قيادتها خطت . بقليلٍ من الخطى آثرت الالتفات ساعيةً لإطلاق نداءات الحنين: أبي ! أمي ! صويحباتي ! أيتها الناقات !! يا مضاربَ الأهـــل !! . بيدَ أنَّ الأعماقَ كانت منشغلةً بمراسيمِ الاحتفاء ؛ وسيلِ الابتسامات الناضحة من الوجوهِ المغمورة بالبِشر.

حين اقتربت كانَ جلُّ مصابيحَ خيام البعثة قد انطفأت ولم تَبن إلاّ فَرادى . تحاورت مع مَن يقربنها من فتياتٍ عن وجود هؤلاء الذين سيعبثون بإرثِهم فلم يزُدنَ عن تواصل الابتسام. وكنَّ أدركنَ عتبةَ بابٍ حجرية موارَبة... شاهدت من يتقدّمنها يلِجنَ بيسرٍ ويختفين . فلا صوت ، ولا حركة سوى سماعها شيئاً يصطك كأنّه انغلاقٌ حجري حدث خلفَها حالما ولجت (وسمعَ مَن كان داخلَ الخيمة الكتّانية يطالع ألبوماً لصورِ أناسٍ عاشوا قروناً بعيدة خَلت ـ ذلك هو الرجل ذو الوجه الأحمر المحتقن، والعينين الزرقاوين ـ اصطكاكَ حجرٍ بحجرٍ فنهضِ مهتاجاً .. هرع يتحرّى خارج تواجدِهم فلم يُبصر سوى حوارات الصمت تدور وسطَ سكونٍ عائمٍ . عادَ لجلسته يلفّه ارتباكٌ وشكٌ أقرب إلى يقين السمع . غير أنَّ صورَ الجرار والأباريق الفخارية، وخطوطَ الرسم المتمثّلة أشكالاً لرؤوس حيوانات ودروب تحيطها جدران تقرّبها للمتاهاتِ كان يطالع تجسيمها قبل قليل زرعت لديه شعوراً محتمِلاً بأنَّ ما سمع جاءَ من بابِ تأثير التعمّق والمتابعة المتواصلة... قلّب ورقةً فأستطلعَ وجهاً . كان أنثوياً سومرياً.. أطال النظر فيه / لفت انتباهَه نفاذُ عينيها الوسيعتين، وتقاسيمُ وجهها الحادة . تابع القلادةَ الفيروزية السارحة على صدرها ، واستقطبته التفرُّعات الذهبية المنبثقة من غطاءِ الرأس والمنتهية بزهراتٍ مشعّة كأنها زهرات عبّاد الشمس) .. راحت الفتاةُ تعيش حالةَ ذهولٍ وفضول متعطّش لحياةٍ تجلّت غريبةً لديها.. وجدت نفسها تقف بمواجهةِ رواقٍ مشعٍّ تنسكبُ الأضواءُ وتسيلُ من مشاعلَ علّقت بانتظامٍ على جانبي الجدار فيما ظهرت نهايةُ الرواق أكثر إيماضاً .. تناظراتٍ زجاجية / مرايا تعكّس بؤراً نورانية لاهثة / تشظيّات شذرية مترجرجة... سمِعت من يهمس بإذنِها يدعوها للتقرّب ، فالماثل إنّما أقيمَ لأجلها...

ولأنَّها كذلك كان عليها إضفاء دهشةٍ كاسحةٍ وَشَدهٍ كالرذاذ الندي ينهمر فوق محفّات الروح يمنحها رضاءاً لما تري وتقبُّلاً .. خطت / اكتشفت _ ولأولِّ مرة ـ أنَّ قدميها عاريتان ، وأنّها تسيرُ حافيةً ، وأنَّ الأرضَ التي تطبع سحرَ القَدمين مصنوعةٌ من رخام فحمي / مائي (هل سمعت عن هذا قبلاً من وراء وبرِ الخيمة ؟!) لا تدري وهي تحت سطوة التطلّع كيف وصلت لمنتهى الرواق ؛ ولا كيف توقفت لترى جمعاً من نسوةٍ وفتياتٍ في حِللٍ من ألقٍ ومراسيمَ من استقبالٍ عذب .. تأخذها واحدة / تسير بها قليلاً لتوقفها إزاء فتاة بعمرها ـ بتقاسيمها / بقوامِهـا / برهافتها ؛ فتندلع ناطقةً وقد تخلّت عن تكبيل لسانها : أنتِ أنا ..!!

ابتسمت الفتاةُ المقابلة _ وسطَ انحناءٍ ظاهر أبدته الفتيات المحيطات ـ مدَّت كفّاً تحيّيها . غير أنَّ الجسد الماثل سرعان ما جذبها ..





وبلحظةٍ تداخلت الاثنتان / صارتا واحدةً .. تحرَّكت صوب عُلّية مرمرية صُنعت بهيئة صومعة جلوس .. بتربّعها واتخاذها الموقع المُرام انحنى الجميع ورحنَ يطأطئنَ الرؤوس ، تصاحبهن أنغام كورالية تدلقُها أفواههن ... أدركت الفتاة المتوارية بجسد الفتاة أنهّا الإلهة(أنانا).. عرفت ذلك من الترانيم التي ردَّدت الاسمَ تكراراً .

وعلى إيقاعِ حُلمٍ مبتور لا تدري مبررات زوالهِ عادت أنانا / الفتاة مسحوبةً لتغرق بسكونِ البرّية وأنفاس الذين يرقدون جوارها.

بكرِّ الجميعُ على حركةٍ نشطةٍ تدور أعلى التلِّ .. مساطر وإشارات/ أعمدة وقبعّات/ فؤوس ومعاول تطعن تكلّسات الرمال وتطيح بهامةِ التل الشامخ منذ قرون / ارتقاء ظهر التل بعرباتٍ خفيفة فارغة ثم هبوط وئيد بأحواض ممتلئة ... الناقات تركنَ المكانَ المعهود واخترّن آخرَ يسرحنَ فيه.. الفتاةُ بفضولٍ وقلقٍ تتطلّع فيما بقايا متناثرة لحلمِ الليلة الفائتة يترسب في قاعِ الذاكرة .. أسئلةٌ مبهمة تقود لاحتمالاتٍ أكثر إبهاماً :-

أين الباب التي دخلت منها بالأمس ؟!.. ولماذا ماتت الحركة الآن ؟... أينهم الآتون ؟.. أتراهم يتوجّسون خِيفة من صدى المعاول المنهالة عليهم اللحظة ، أم أنهم يتحينون الفرصة لإبادة هؤلاء السادرين بطعنِ كيان من وجدوا سلامَهم في ثرى الأرض نأياً عن جحود البشر؟!...

استمر العملُ حثيثاً ... وكان على الجميع أنْ يؤوبوا قبل انطفاء الشمس نيلاً لراحةٍ وتخطيطاً لفعل سيؤدونه اليوم اللاحق... كانت الفتاة إذْ تتّخذ مكانَها المعهود كلَّ يوم ترى الشمسَ تدرك قمَّة التل فتبدو القمّة كحلمةٍ تنتظر فماً برتقالياً عَطِشاً ليرضعها قبل بدء لحظات النعاس والنوم . لكنَّ الشمس حين قدِمت هذه المرّة افتقدت انبثاقَ حلمتِها. بدا النهدُ مهشماً، ومخدَّشاً بأظافرَ أقدام لم تأبه لحيويتهِ وأزليته.. سرت ـ تمزق قلبَ الفتاة ـ كآبةٌ كتلك التي تسري بأعماقِ مَنْ فقدَ عزيزاً عليه ... خالت الشمسَ تبكي حُزناً ؛ والسماءَ تمتلئ بلون الرصاص ، وما حول التل وشاح اسود هطل يعمّق لونه تعبيراً عن كمدٍ أو تجسيداً لفجيعة (ولاحظت الأمُّ حزنَ ابنتِها فانهالت بأسئلـةٍ لم تُنتج أجوبةً . لهذا تركت للصمت والزمن مهمةَ الاستنتاج) .. وفي خيمتهِ جلسَ الرجل ذو العينين الحادتين مُحاطاً بالمترجم الشاب وثانٍ يحمل ذات الصفات، له كما يظهر معرفةٌ بتضاريس المنطقة ، يرطن لغةً غريبة يفهمها الاثنان ، تضمُّهم منضدةٌ فُرشت بخارطةٍ كشفت تفاصيلها بروقُ ضوءٍ ساقط من هامة الخيمة ... راحت الأصابع تمر، تؤشر ثم تستقر على مربعات متداخلة تشكّل عمقَ الخارطة : " هنا.. في هذه الزقورة تكمن خاتمة بحثِنا ـ رددَّ الثاني ـ هنا وجود الآلهة ومقتنياتها ."

اتّقدت العينان الزرقاوات / توهجتا .. تسمّرتا في عمق البعد الهندسي المربع... سريعاً ! من البؤرة / من النقطة المحورية انبثق قوامُ فتاة الصورة تنتصب فوق الخارطة. وسريعاً أومأ مُنهياً اللقاء ليتملّى فيضَ الملامح... يتملاّها جيداً ويغرق..

وقد غرق ..!! لحظة انطلقت به ساعات التحديق إلى تخوم الكرى .. رأى نفسه مُقاداً بدرب حفّته أشجارُ نخيلٍ متكاثف وشجيرات منتشرة تجيشُ تحت ظلِّ خثرةٍ رطيبة... السماءُ توصِل دفقاتٍ متهافتةً من إشعاعاتِ ذهبٍ تُغدقِها شمسٌ فتية . لم يكن غير الصمتِ مستفَز بضجيج عصافير جمعتها فرواتُ أشجارِ سِدرٍ متناثرة تنافُس شُجيراتٍ أُخر تهادتْ وسط قيلولة دافئة عندما فوجئ الرجلُ بقوام يانع لفتاةٍ سَرقت لونَ البرونز وزرعته على جسدِها الذي بانَ منه الكتف الأيسر العاري والساقان الخليعتان ، ومساحة ظاهرة تلتمعُ من لوحِ ظهرها ... كانت خرجت من تشابكاتٍ خضر متزاحمة لا توحي ـ إطلاقاً ـ بسهولة افتضاضِها ...

لم تلتفت الفتاةُ جهةَ الرائي، بل سلكت درباً مغايراً .. وكان عليه أنْ يلاحقها مأسوراً بالفضول .. ما دار بخلده أنها ستتّجه نحو الزقورةِ التي ما أن انحرفت الفتاة يميناً حتى بانت بهيكلها المنتصب الشامخ وسلالمها المرتقية صعوداً باتجاه حضور الآلهة... هَمَّ مسرعاً / مستحوَّذاً بضرورةِ إكمال مشاهدة القوام ، والتعرّف على تفاصيل الوجه (إنه يعوم وسط حيرة مهيمنة.. ما حسب نفسه طائفاً على موجة حلم طويل.) سعى ، وبانحرافهِ الحثيث يميناً وُوجهَ بالفتاة متوقّفةً ـ كأنّها تنتظره ـ حين بانَ رمقتهُ بعينين حادتين تعيبان عليه عبثه وترميانه بنظراتٍ أوقفته مُكبَّلاً بسؤالٍ دفين : لم يكن الوجهُ غريباً . لمَن يكون ؟!...

استدارت بحركةٍ نزقةٍ.. صارت قدماها تقودانها نحو مسارِ الولوج من أحدى بوّابات الزقورة...... أفاقَ على تمتمةٍ تدربك بين شفتيه ، والكتابُ المفتوح يعرضُ صورةً مجسمة لفتاةٍ سومريةٍ كالبرقِ أعلمته بهويتِها ...هرشَ فروةَ رأسهِ بأنامل كفّه اليمنى بينما اتجهت أنامل الكفّ الأخرى تتلمَّس وتجوس ملامح الصورة ابتداءاً من الشعر الهاطلِ على الجبهة ، نزولاً إلى العينين فالأنف ، ثم الفم . وكان الاستقرار من نصيب العنق . أمّا حبيبات القلادة المنسرحة على الصدر فقد اصطدم بها الضوءُ مولّداً انفجارات سهمية مرتدة تهاجم عينيه.

أغلقَ الكتاب ... عاد ليطفئ النور لا ليذهب وجهة الفراش ، بل تحّرك خارج الخيمة يتابع مثولَ التلِّ النائم. (أتراه رحلَ يتخيّل موقع رقود الفتاة ، أمْ أنَّ سؤالاً جديداً انبثق يعلن وجودَه بحثاً عن تفسير لما رأي ؟). لم يرَ الفتاة التي انهمكت تطالع زحوف الليل من مَسافةٍ ليست ببعيدة ، منشغلةً تحاكي النجوم الراعفة، مُرسيةً عينيها على التلّ والعتمة التي تضرجّه بانتظار شيء ما سيحدث .

حين همَّت بالنهوضِ والعودة لخيمتها فاجأتها وبلمحةٍ حركةُ انفتاح البابِ الحجري الداخلة إليه بالأمس... لم تنتظر من يأتي ليدعوها ، بل اندفعت وبكلّ شغفِ القلب راكضةً ... شيءٌ ما يؤجج بداخلِها رغبةَ الولوج ، مُنظمَّةً لذاك العالم الأليف... ما رأت أحداً

يقف عند الباب / الضوء ليس بالتوهج الذي واجهها في زيارتها الأولى / شيءٌ ما كالوجوم يشيع في فضاءات الرواق . ثمةَ حركةٌ تنضح قلقاً يسّير هياكلَ الفتيات المتوزعاتِ فناء الأمس...

اقتربت من قرينتِها المُظهرة جزعاً ... أعلمتها بعودةِ الأعداء من (كيش) ليضربوا بجيوشِهم الغازية على جدرانِ مملكتِها(أوروك) طامعين بما بنت أيدي الجدود ، وما حرصت أفئدة الأحفاد لإبقاء الحياة آمنة / حيّية / مستقرة... هتفت الفتاة توافقاً ولوعة : آ، يا قرينتي .. نعم .. هُم!.. هم!.. لقد شاهدتهم . الأعداء!! يعدّون الهِمم.. نعم لقد بدأوا.. آ .شاهدتهم آ.آ

احمرت عينا القرينةِ لسماع الكلام .. تضرَّج وجهُها بالشحوب .. أناملها النحيلةِ عّرت ارتعاشاً بينما الشفتان غزاهما يباس آلَ إلى ابيضاض . تأسَّت الفتاة عليهَا . أخذتها من يدِها . قادتها إلى كرسي العرشِ مُسبغةً عليها طمأنينةً متكلِّفة ؛؛ غير أنّ عواءَ ذئابٍ اقتحمَ سماءَ الفناء أرعبَ الفتاة القرينة وأعادَ الحالمة إلى تقرفصها تطالع التلّ المنتَهكَ مأسورةً بارتجاف آسر وقلبٍ معتصر. ولَم تنتبه لابتداءات ريح أعطت إيذاناً بخريفٍ قادم.

ظلّ اهتمامُهاً محصوراً بحال القرينة .. تركت خلفها المضاربَ مرتديةً معطف العتمة ، مُستدِلّةً بالنور الشحيح المتبقي وحيداً في الخيمةِ الكتّانية بعدما أطفأ الجميع أنوارهم وراحوا يلجّون عوالمَ نفضِ التعب واغتراف قوة جديدة لأجسادِهم المنهكة بنهارات العمل المتواصل استعداداً لنهارٍ قادم.. صار تكسر الأعواد اليابسة المُداسة بقدميها صوتاً مدوًّيا ، واستحال حفيفُ ثوبها المار على التعرّجات مشاعلَ عثرةٍ قد تَشي باكتشافِها. ذلك ما حتّم عليها التحِرك ببطء.

وكان الاقتراب من خلف تشكيلةِ الخيمات .. دنت من الظلّ الساقط على نسيج الخيمة .. ظلّ من ينحني طويلاً ليتفحَّص شيئاً مثيراً للفضول.(كان عادَ يواصل غرز نظراته المتفحصة / المستوفزة على مسامات الصورة كأنه يستعيد خلقها . كأنَّ كلماتٍ من شغفٍ وشدهٍ واندهاش يجمعها خلف حصون ذاكرته يبغي تفريطَها فوق الهيكل الرهيف وقد امتلأ بشراً ودماءً فائرةً فبدت كما لو كانت تقف أمامه ينقصها النطق.).. وتحركت هي بخطواتٍ حذرةٍ مجتازةً بعض حبالٍ تسند الخيمةَ ، رافعةً قدميها عن أوتادٍ تدك صدر الأرض.. بحذرٍ يتطلبه الأمرُ صارت بمحاذاة باب الخيمة المستطيل وبلمحةٍ لا تفقه كيف فلتت منها وقفت بكامل قامتها، منتصبةً في فضاءِ الشكل الهندسي المغمور بالضوء.. تلكَ اللحظة هي التي دفعت الرجلَ الغاطس في هُلام متعةِ التحديق / في يناعة الصورة إلى رفع رأسه لتسقُطَ عيناه على المخلوقة الماثلة... قرأها بذهول . وبذهول أيضاً هبطت عيناه تتابعان فتاة الصورة . فلتت من سيطرة عقلهِ مُهمّة ما يفعل . فقط طفق يتمتم : هيَ!..هيَ!...

نهض مستثاراً فسقط الكرسي من خلفهِ واصطدم رأسه بالمصباح المتدلي.. ترجرج الضوءُ فتهاوت الأشياء.. . وإذْ هَمَّ تحركاً تبدّى المستطيلُ خالياً.

خرج يعدو بعينين يغشوهما ضبابٌ ثقيل.. وكالمجنونِ اندفع يقتحم غزارةَ الظلمة منكفئاً على مسوح التيه بينما عادت هي مُقتَحمةً بالبغضِ والارتعاش.. تشاهدها الأمّ فتضّمها مبسملةً بسور تطردُ شرورَ وساوس تحاصر ابنتها هذه الأيام وتجرّها للوحدةِ والانعزال.. أخَذتها الأمّ . أخذتها إلى حيث الوسادة ، تضم الرأسَ الملاحَقَ بجملةِ تطيُّراتٍ علّها تنام...

ونامت...

نامت مسحوبةً بحّمى لها أجنحةُ هذيانٍ أو مناقير،، تمتمات وارتجاف طيرٍ مبللّ . حمىّ بعثرتها على جزرٍ لهيبة من جمرٍ، والهواء من فحيح...

طرقاتٌ كضرباتِ المعاول تنقرُ جدارَ الرأس ، ولم تتوقَّف إلاّ على صفيرِ ريحٍ تزيده اهتزازات حبال الخيام المتجاورة حدّة .. دفقاتُ رمال تقتحمِ بعض منافذ خيمتها .

جاءت نتيجةُ الاستفسار تُعلن انتصاف النهار.. الريح تذهبُ وتعود . نفثات تطلقها رِئة الصحراء . عجزت الفتاة عن إعلان سؤال يخص نشاط العاملين هناك غير أنهّا سمعت أنَّ العملَ توقف ، وأنهم سيعودون حالماً يهدأ موار البريّة.

استمر العمل لأيام تتوالى . ومعها توالى نحولُ الفتاة وعيِّها عن النهوض أو التحدث بينما استمر صفيرُ الريح متقطِّعاً يغذيها بحفنةِ أمل يُفسّر لها فكرَةَ إعاقة مَن يواصلون الحفر .لكنّ الأمل ما انفك جسراً ضعيفاً .. واستمرت الأيامُ تدوسُ بأقدام ساعاتِها ، تصاحبها نجاحاتٌ يحققّها فريقُ الانتهاك فتزدادُ هي عِلَّة ، والمرض تفاقماً حتى آل إلى قرارٍ جاء بإلحاح مَكين من الأمّ على حيرةِ الأب الذي أقتنع بتركِ المكان والرحيل لمكانٍ آخر أكثر ضماناً للسلامة تفادياً للأسوأ.

وكان إن تحرك المرتحلون وسط رفضٍ هذياني يُعلنه فمُ الفتاة ويداها خشية جهلِها بما سيحدث فيما استشرت شهيةُ الرجلِ ذي العينين الزرقاوين وهو ينهل كل يوم بما يكتَشف وما يحوز متجاهِلاً كثافة ريح شرعت تتفاقم متواصلةً بانقطاعات يسيرة. ولم يتبق له غيرُ الوصول بعد حفر يسير لجدارَ الزقورة الخارجي ، ثم إدراك مدخل درب الحيازة المُثلى وإكمال مشروع سيتم تحقيقه بإنجازٍ خارق !! سيضع أصابعَهَ على مداخل الزقورة ولوجاً لتاج القلب .




بين خطوة وأخرى / بين صعودِ عربةٍ وهبوطها ترتفع كفُّه ملوحةً للعاملين : قلبُه يطير بأجنحةِ البهجة راسماً لغَدِه رموزاً مُستلّة من آفاق الغنى والتيه خيلاءً ، غير آبهٍ بمن تتوجه لهم معاولُه وفؤوسه والأيدي العابثة ، غير عابئ ببواكير عاصفة ستعلن جنونَها قادمةً بكيان غيمةٍ غبارية كبرّت حجمها المسافاتُ القريبة وأظهرتها نذيرَ توفّزٍ ورعب وفزع أرهقتْ أذهان العاملين وكأبت لديهم أحاسيسَ تهجست أشياءً غير اعتيادية ستحدث جعلتهم يتبادلون النظرات الخائفة / المتوجّسة ثم اتخاذ قرار الهبوط وسط دهشة الرجل وذهولِه لفعلهم . بدا استفهامُهُ إشارات أولاً ثم أصواتٍ مبتورة ... أخيراً تعالت صرخاتُه تطالبُهم البقاء والعمل بذات الهِّمة والاندفاع . لكنّ الجميعَ وبحوارات متقطّعة أظهروا خشيةً وتطّيرا . ضحك (هو) لسماعِ الرد مُطلقاً قهقهاتِ سُخرية مزّقتها ألسنةُ الريح التي هجمت بعنفٍ غير محسوب .

ابتعد الرجالُ عنه ...

تركوه وحيداً يكوّر قبضةً بوجه العصف القادم تحديًّا غير مدركٍ لتمزّق خيامِه وراءه وطيرانها بما تحوي . طارت الأسرّة والمناضد والمصابيح وحقائب الثياب وحاويات الخرائط والأوراق السرّية وحقائب تفاصيل الحلمِ والمقتنيات المنهوبة المهتوكة ... العرباتِ انقلبت وتدحرجت . ولم ير إلاّ نفسه يمايله العنفُ الرملي ... صار يحاول التشبث إكمالاً لتحقيق الأمنية الكبرى عندما هاجمته وبكل اقتدارٍ موجةٌ رمليةٌ عاتية رفعته عالياً . تبعثرَ في الهواء المتقاذِف . ما لبث أنْ هوى تتلقفه حفرةٌ وسيعةٌ جوار سورِ الأمنية / الحلم تنهالُ عليه الرمالُ انهماراً ..

وتطمرهُ بلحظات .

لا يمكن تحديدُ زمنِ توقّف الغضب سوى أنَّ الفتاةَ القرينة أفاقت علي مملكتِها تعود خضراء ألِقةً ؛ والربيع يؤمها بشمسٍ دفيئة / كركرات تولّدها طيورٌ شتى تحفل بها نواصي شجرٍ يانع .. تنظر أسفلَ قدميها فترى عند نعليها حاكمَ (كيش) ثخينَ الذل / كسير العينين وقد عفّرت وجههَ طحالبُ وأشناتٌ صفراء .... وكما لو تذكّرت شيئاً رفعت رأسها تطلق سؤال الاستفسار عن حالِ الفتاةِ خارج المملكة ..

كانت الفتاةُ تنهض بنشاطٍ واندفاعٍ أذهلا الأم وغمرا قلبَ الأب بالدَهَش .. تساءل مَنْ كانَ يعيش معها: كيف هجمت عليها العافية ؟! وكيف ماتَ المرض ؟!

لا أحد يصيغ الجواب إلاّها ...

فاهت لهم :

- إنْ كنتم تبغون لي الهناءةَ الدائمة عودوا بي لمكانِنا القديم ، هناك !! .. هناك....





وَحدها يدُ شهرزادٍ باسقة

علي السباعي
العراق

بأمر ...
المَلكِ ...
شهريار ... يتجمعُ أهالي بغدادَ في ساحةِ الفردوس ، كانتْ شمسُ الزوراءَ شقراءَ تتهادى متعبةً في سماءٍ باهتةِ الزرقةِ كلمّا أقتربت من المدى الداكنِ الزرقةِ أمتزَجَتْ مَعَهُ في سوادٍ خالصٍ غريبٍ ، راح شهريارُ يخطبُ في جمهورِ الحاضرينَ :-

-يا أبناءَ شعبي ... جَمعتُكم اليومَ لأخبِرَكم : إنني سأجعلُ حياتَكم ورديةً ... نعم ... سأجعلُ حياتكم كلّها وردية ...

سكتَ الأميرُ شهريارُ ليرى تأثيرَ كلامِهِ في نفوسِ أبناء شعبِهِ ، كان كلُ أبناءِ مملكتِهِ حاضرينَ في الفردوسِ ، مصغينَ لكلامِ السلطانِ ، ما إن سكتَ السلطانُ حتى تعالتِ الهتافاتُ تمجدُ السلطانَ وأفعالَه ، آستطردَ موضّحاً :-

- عكفنَا جاهدِينَ أنا شهريارُ مَلِكِ البلادِ ومعَنا كبيرُ السحرةِ في المملكةِ بكلِّ إمكانياتهِ ... وتابعُنا الامين وزيرُنا الشهيرُ – قمر– وسيا ...فُنا، وقفْنا في نهايةِ المطافِ إلى تحقيقِ حلمِكم . حلمُنا . حلمُ شعبنا الصابر المجاهد بأنْ تكونَ حياتُه ورديةِ . وما جمعتكم في هذهِ الجَمعَةِ الكريمةِ المباركةِ إلا لتشاهدوُا وتعيشوُا معنا مشاركينَ تحوّلنا إلى الحياةِ الورديةِ .

لاحظتُ نتفاً كثيرةً من الغيومِ البيضِ تعبرُ وجهَ الشمسِ الذابلةِ ، أشارَ بيدِهِ اليمنى بتعالِ الملوكِ لكبيرِ السحرةِ أن يبدأ طقوسهُ التي كانَ معها أبناءُ بغدادُ منقسمينَ بين مرتابٍ خائفٍ ، وبين مصدقٍ مذهول.

* * *

أصبحت حياتُنا ورديةً ... يبادرهُ الوزيرُ قمرٌ بالحديثِ الذي يحملُ بين طياتهِ مباركةِ الحياةِ الورديةِ الجديدةِ بطريقةٍ مؤثرةٍ :-

- مولايَ الملكُ السعيدُ ها هي حشودُ الفقراءِ ، جموعُ المرضى ، جحافلُ الأيتامِ ، معاقوا الحربِ ، وأراملُ المملكةِ كلُّهم جاءوا إليكَ شاكرينَ ، يشكرونَ صنيعكَ شكراً دائماً . مولايَ الملكُ السعيدُ ذو الرأي السديدِ شهريارَ المفدى المعظّم . إنهم ينظرونَ إليكَ بإمتنانٍ وعرفانٍ كونك الوحيد الذي جعلَ حياتَهم ورديةً بعدما كانتْ سوداءَ ... مولاي . جاءَ إليكَ شعبُكَ يبايعُكَ ناذراً عمرَهُ فداءً لعمرِك ...

يتعالى هتافُ الجماهيرِ الغفيرةِ التي غصت بها الفردوسَ ، والشمس فوقهم ذابلةٍ ، وكئيبة عند الضحى ، يتقدَّم سيافُ شهريارَ يتضرّجُ وجهُهُ حمرةً غريبةً لَمنصةِ الملكِ التي خلفَها أفقُ أشقرُ بلونِ شمسِ الضحى إنسابَ فوق نقوش قبةِ جامع ساحةِ الفردوسِ، قائلاً بصوتٍ مسرحيٍّ عالٍ جهوريّ في أثناءِ استلالِ سيفِهِ :-

- مولايَ الملكُ السعيدُ ، صاحب الرأي الرشيد ... ليأذنَ ليَ سموِّكم أنْ ألقيَ سيفيْ تحتَ قدمَيْ معاليكَ ... لقد تحقق حلم الرعيةِ وحلمنا بحياةٍ ورديةٍ رغيدةٍ ... بلا حالمين ....

بينا شهريارُ يتحدثُ لسيافِهِ مقهقهاً :-
-هأ ... هأ ... بُنيَّ . أحتفظ بسيفِكَ فحياتُنا الجديدةُ اليومَ أَحوَجُ ما تكون لسيفك.
شهرزادُ هائمةٌ تنظر لشهريارَ ببرودٍ فولاذيٍّ ، شهرزادُ كانتْ صاحبةَ قضيةٍ تجدها اليومَ شاهدةً . أكتفتْ بأنْ تكونَ شاهداً في زمنٍ لا يحتاجُ فيهِ لشهادتها ... أكتفتْ شهرزادُ الانَ بإصغاءٍ حياديٍّ باردٍ وهيَ تشاهد حياتَنا ، جعلتَها شمسُ الضحى ورديةً ، أعادَ سيفَهُ




إلى غمدِهِ مردداً بنفسِ طريقتهِ المسرحيةِ :-

-سيبقى حسامي رهنَ أشارتكِم مدافعاً ذائداً عن حياتنا الجديدةِ ... الحياةُ التي طالما حلمنَا بها ... لتعش أبداً سعيداً ياسمولاي المفدى .

يهتفُ احدُ المزروعين بين الرعيةِ بحماسٍ مفتعلٍ :-

-عاش ...

عاش ...

عاش الملك .

تهتفُ الرعيةُ وراءه وقد صبغتها أشعة شمسِ الضحى بضوئها الذهبي فبدو كأنهّم من لحمٍ ودمٍ باهتة تمتص ما ينعكسُ عليها من أشعةٍ :-

-عاشٍ ... عاش ... عاش الملك .

شهريارُ مبتسماً ابتسامةِ رضاً ... عيناه كانتا تنطقان بالغرورِ ... يتبارى الوزيرُ قمرُ ليقولَ بحذلقةٍ وفذلكةِ الوزراءِ محاولةً منه لكسبِ ودِّ الأميرِ بَعدما قرأ ما جاءتْ بهِ عينيْ شهريارُ الماكرتين :-

- مولاي الملكُ السعيدُ ... أدامكَ اللهُ لنا ذخراً ...لم يعُدْ في مملكتنا : فقرٌ ، وجوعٌ ، ومرضٌ ، ومحتاجٌ، ومستاءٌ ، ومعترضٌ ولا حتى حالمٌ ، والفضلُ كلُ الفضلِ يعودُ لكَ وحدَكَ ياموﻻيَ ... وسيضلُّ شكرُنَا قائماً دائماً لك وحدَكَ ياموﻻيَ .

تتبارى حاشيةُ الملك لنيلِ رضا الملكِ بمديحِهم للحياةِ الورديةِ التي لم يَروا مِثْلَها ، تدخَّلَ السيافُ مادحاً باسترحامٍ باهتٍ كأنه عَمَلَ جرماً يودُّ الصفحَ عنهُ :-

- شكراً لكَ شكراً كثيراً ياموﻻيَ الملكُ السعيدُ شهريارَ . إنَّك جعلتَ حياتَنا عبارةً عن حلمٍ ، حلمٌ واحدٌ ورديٌّ متّصلٌ نعيشُهُ إلى الأبدِ ... منذ هذه اللحظاتِ لا يوجدُ مبررٌ لأنْ يَحلُمَ الناسُ بالحياةِ السعيدةِ .. هي ذيْ حياتُنا ورديةٌ سعيدةٌ بين ايدينا .

يعقِّب الوزيرُ قمرُ بكلماتٍ جاهزةٍ :-

- بوركتَ ... بوركتَ يا سيا ... فنا إنّ ما تقولَه عينُ الحقيقةِ ... إنها الحقيقةُ بكلِّ تجلياتِها ... أنَ حياتُنا التي نعيشها حقاً حياةٌ وردية ... وهذا ما كانَ ليكونَ كلُه لولا همَّة موﻻنا الأمير ...

وكسراً للمألوف يتدخلُ أحدُ شعراءُ دار السلامِ شاقاً حشودَ الناسِ مثلَ عطرٍ يفيضُ حيويةً عاكساً الفرحَ والحماسَ في كلماتهِ الجذّابة التي تضمُّ نبضاتِ قلبٍ حرٍ ، قائلاً بنبرةٍ تتدفقُ كما طوفان يجيءُ بالغضبِ :-

- سنموتُ ... سنموتُ ... سنموتُ يامجانينَ ... لأنَّ الحياةَ بتنوعها ... بتناقضِها ... لا ... بوحدانيتها .

كانَ الشاعرَ وسط الحشود مثلَ زهرةِ الأوركيدةِ الثمينةِ ، سادَ الحشدُ صمتٌ مترقّب، شهرزادُ مِثلَ الكلِّ أكتفتْ بالمراقبةِ ، استطردَ بكلامِهِ الجذّاب محرِّضاً الرعيةِ للرجوعِ إلى حياتِهم الحقيقيةِ بصوتِ الحلمِ الصادحِ :-

- سادتي كُنّا نُمنِّي النفسَ بالأماني ... كانَ لكلِّ منا املُهُ . المريضُ بالشفاء ... الجائعُ بسدِّ رمقهِ بكسرةِ خُبزٍ ... الفقيرُ بسترِ حالهِ ... والآ ... ن ... ياأهلي . لا أمل . إذن كيف ستستمر الحياة ؟ سنموت ... إذا لم تكن ...

قاطعهُ أحدُ المحتشدينَ صائحاً من بين الحشودِ بصوتٍ أنهكَهُ التدخين محمَّل بعزيمةِ الخنوعِ :-

-حتى لو مِتنا ... سنموتُ ميتاتٍ ورديةٍ .

يشهرُ السيافُ حسامهُ بارقاً طالباً الأذنَ من موﻻه بصوتٍ عسكريٍّ صارمٍ :-

-موﻻيَ الملكُ ... إإذن ليَ أن أضربَ عُنقَ هذا الحالم الجديد .

أشارةٌ رافضةٌ من يدِ شهريارَاليمنى جعلت السيافَ يعزفُ عن ضربِ عنقِ الشاعرِ ، فساد صمت ثقيل مترقب لم يقطعه سوى سؤالَ شهريار للشاعرِ بنبرةٍ صارمةٍ :-

-أما كنتَ تحلمُ بحياةٍ ورديةٍ ؟

عينا الشاعر واسعتان تلمعان بنظرة التحدي يشتد لمعانهما سطوة وهو يرد بكبرياء وبلغةٍ جارفةٍ شجاعةٍ كالسيل يصدر عن جسدِ الشاعرِ النحيلِ المغمّس بضوءِ الشمس :-

-لا. لم أحلمْ بحياتِك الورديةِ .

خيّم صمت قاس ، سألهُ شهريارُ بخشونةٍ ومكر وكأنهُ توقع أجابته :-

-وأشعارُك . أما كانتْ كلُها أحلاماً لحياةٍ ورديةٍ ؟

أجابه بكلماتٍ شجاعةٍ بعد أن رمقه بنظرةٍ ساخرةٍ إلتمعت في عينيه الواسعتين رغم ضوء الشمس :-

-أشعاريَ نظمتْ حياتنا ... لا حياتُك ...

يُفاجَأ شهريارُ بردهِ .. أذ أطلقَ همهمةً تعبرُ عما يجيشُ في داخله :-

-هم ... م م .

بينا كانتْ أشعةُ الشمس باهرةً ساطعةً تضفي على المكانِ هذا اللونَ المشعَ المشرقَ الذي ينعكسُ من سماءٍ صافيةٍ زرقاءَ هدوءاً موحِشاً يطلُ علينا ، ليستطردَ الشاعرُ بإقدام :-

-إنها حياتُكَ ياشهريارُ ولكَ كل الحقِّ أن تجعلها وردية ، حياتُك أنتَ التي حلمتَ بها وسعيتَ لتحقيقها .. لا حياتنا .. حياتك التي أطحت برؤوسٍ عارضتك .. كيف لا تكونُ وردية ؟ لماذا تجعلُ حياتَنا مرتبطةً بحياتِك... لماذا ؟!!

إلتزمَ شهريارُ الصمتَ ... منذ بداية حياتهِ الورديةِ الجديدةِ ، قرَّر عدمُ إشهارِ سيفِهِ بينا هو ينظرُ بذهولٍ في عيّنيْ الشاعر الذكيتين ، كانَ يجدُ إصراراً كبيراً تمازجُهُ أشعةٌ برّاقة ، إذ الشمسُ بقرصها الذهبي تطل من وراءِ الشاعرِ ينعكسُ نورُها الأشقرُ الصريحُ ساخناً ذهبياً جاعلاً ألوانَ الناسِ أشبهُ بترابٍ يابسٍ ، (ننزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر) ، قالَ شهريارُ بعدما فرِغَ من صمتِهِ المتأملُ بمودّةٍ ماكرةٍ :-

-ألا تعدِلُ عن رأيكَ بخصوص حيا ... تكَ وتحاولُ أنْ تحياها معنا ... ؟!!

كان الوقتُ يمرُّ كأنهُ نهرٌ شفافٌ لا مرئي يجري به كلامُ الشاعرِ على القلوبِ الكسيرةِ مثلَ نسمةٍ عليلةٍ قائلاً بعد لحظةٍ من التفكير :-

-كلا ...

كانَ أبناءُ جيلِ الشاعرِ يلعبونَ لعبةَ الحربِ ... بينما الشاعرُ تنبأَ بالحربِ وبأنَّ مدتّها ستطولُ ، لم يرّد الملكُ وآثرَ الأستهزاءَ بحديث الشاعرِ ...

فتحَ الشّاعرُ عينيهِ السوداوينَ على سعتِهما ، نظرَ للحشدِ مخاطباً بصوتِ عطرٍ كأنُّه رحيقُ الوردِ الجوريِّ :-

إنـــا إذا مـــا أرعــدت غيمـاتــُنا
حتمــاً بكــاءُ غيومِنا لا يُفطمُ
سـيكونُ طيـراً يـــأكلُ الخبَـزَ الـذي
حطبُوا لهُ كل السنين ليسلمُوا
.. وملامحُ الفجرِ التي ولـدت علـى
أوتارُ حقـلِ أغنياتٍ ترسـمُ
من أجل أنْ تجري الرياحُ بعكس ما
جــاءَ الشراعُ لأجلــهِ يتقُّ

يَهتفُ أحدُ المحتشدينَ بصوتٍ عالٍ هدفَهُ أسماعَ الملكِ :-

-فلترعدْ بعيداً عنا .. نحنُ سعداءُ ياموﻻيَ بهذهِ الحياةِ الورديةِ الجديدةِ .

كانَ نخيلُ الفردوسِ أعجازَ نخلٍ منقعرٍ ، وكانَ الشاعرُ عنيفاً في ردهِ ، رداً يملؤهُ السخطَ والأزدراءَ يصدرُ عن نفسٍ شديدةِ الكبرياء :-




-مُنا .. فقٌ .

فإذا صورةُ الشاعرِ في عَينيْ شهرزادَ الصامتتينَ المبهورتينَ قريبةٌ وكبيرةٌ كأنَهما تحكيانِ المشكلةِ : عندما تكونَ ينبوعُ ماءٍ صافٍ ورقراقٍ ، والظامئون يجتازونك ولا يستقون مِنْ مائِك ، لا يستقونَ لأنَّ ثغورهم بلَّلها سرابُ الوهم ، فزهِدوا بماءِ الينبوع . بينما صورةُ الشاعرِ في عيني شهريارُ الناطقتينِ المشعتينِ غضباً نائيةٌ وضئيلةٌ ، يراهُ قزماً ، نهضَ شهريارُ مستاءً وقد ثارتَ ثائرتُهُ مخاطباً الشاعرَ بنفاذِ صبرٍ واضحٍ :-

- صبرتُ عليكَ طَو...يلاً ولكن ... (وهو ينظر للوزير)

يبادرُ الوزيرُ قمرُ قائلاً بسخريةٍ :-

- فلنمنحَ الشعبَ فرصةَ الخيارِ بين حيا..تهِ (وهو يشير للشاعر بسبابتهِ) وحياتكَ أيها الملك المريد .

همهم الملك :-

- أن اختاروا ... حيا...ت...يَ الجديدةَ سأضربُ عنقكَ . ماذا تقولُ ؟

أجابهُ الشاعرُ بصوتٍ حازمٍ دونَما تردّدٍ :-

- موافقٌ .

خاطبَ الملكُ رعيتَهُ بحماسةٍ ملكيةٍ كبيرةٍ ، قائلاً بتعالٍ وكبرياءِ الملوك :-

-أبناءُ شعبيَ البررةُ . آمركُم للأستفتاءِ ودونَما ضغوط .. من كانَ مِنكُمْ يريدُ الحيا...ةَ التي يبغيها الشاعرُ ليرفعَ يَدهُ عالياً

سادَ هدوءٌ مترقبٌ ساحةَ الفردوسِ ، صمتٌ ، صمتٌ مطبقٌ ، الأنفاس في الصدور ، ابتسمِ الملكُ بسعادةٍ باذخةٍ حين أختارت الرعية عدمَ رفعِ أيديَها ، كلُّ الأيادي كتِّفتْ بأجسادها مرغمةً وبقوةٍ آثرت حياة الملك (...كأنهُم أعجازُ نخلٍ خاويةٍ / فهل ترى لهم من باقية) إلا يدٌ واحدةٌ ارتفعت عالياً مع حياة الشاعرِ ، يدٌ بيضاءٌ تسرُ بعضَ الناظرين شهرتْ بوجهِ الملكِ عكرّتْ صفوهُ ، أرتفعتْ مع حياةِ الشاعرِ البيضاء ...

شهرزادُ برفعِها يدِها اليمنى عالياً أفسدتْ فرحةَ شهريارَ ، شهرزادُ تبتسمُ للملكِ ابتسامةً لا تخلو منَ الغيضِ ، كانتْ صورةُ شهريارَ في عيَنيْ شهرزادَ الناطقتينِ الحراقتينِ نائيةً وضئيلةً .

وصورةُ الشاعرِ قريبةٌ وكبيرةٌ كأنهما تقولانِ المشكلةُ أن تكونَ قيثارةً ذهبيةً في بيتٍ ربُّهُ مبتورُ الأصابعِ ، وأهلُهُ ...

صاحَ شهريارُ سيافه وقد عادت إليه غريزتُهُ الأولى عنيفةً طاغيةً :-

-أضربْ عُنقَ الشاعر .

وبينا تُضرَبُ عُنقَ الشاعرِ أمام هُتافِ الرعيةِ ، كانتْ شهرزادُ ترددُ بصوتٍ مختنقٍ ماتحفظُ لذلك الشاعر في (هذا يوم عسر) :-

-الصمتُ ..
أقسيٍ أنكسارٍ شابَ في وتري
حلماً ..
سيبذرُ في أجفانهم قدري
لينبتَ الصوت ..
في أقصى حناجرهم
بقدرِ ما تصهل الصحراء
من كبر ..
.. تشدُ كل جرارِ الريح
للمطرِ
لتحمل
الأرضُ
شوقَ القمحِ للبشرِ .

عتبات المدينة



هيام الفرشيشي
تونس

غيرت الطريق وأنا أدرك أنني لم أخطأ طريق العودة، خطر لي أن أطوي مساحة الليل وأجوب الشوارع التي باتت خالية، إذاك بدأ ذهني يصفو. أركن السيارة في "باب سويقة" وأقطع الأزقة التي تتفرع عنها في اتجاه دار جدي الكبيرة ذات الطراز المعماري الغامض. ولكن بدأت تباغتني مشاعر الخوف وأنا أقطع الأزقة الفارغة والتي خلت إلا من القطط التي كانت تنبش أكوام الزبالة.
كنت أسرع الخطى وألتفت في كل الاتجاهات وأقرأ سورة ياسين المرة تلو الأخرى...
الدار خالية بعد موت جدي وجدتي وانتقال أخوالي إلى منازلهم الكائنة في ضواحي العاصمة. لا يقصدها الورثة إلا لتفقدها أو رفع السخام عن الأثاث القديم أو لتنظيف أرضية الغرف وسط الدار بماء الماجل .. دار قديمة لكنها تحتفظ بكنوز ذاكرتها وكأن الزمن لم يطو صفحاته، ولكن التجاعيد التي برزت على الجدران المتآكلة تسرد شحوب الماضي في صمت.
لقد راج أن الدار صارت مسكونة بجماعة الجن بعدما غادرها أصحابها..
في هذا الظلام الدامس بدوت كأني أسير معصوبة العينين تحرك خطواتي طاقة مجهولة وأضحيت كحاطب الليل أسير في أزقة ملتوية.
وأنا ذاهبة إلى الدار بدوت كأنني عازمة على طرد جماعة الجن، متحدية غطرسة الظلام . تائهة، مشتتة، قلقة، باحثة عن نفسي الهاربة مني في الأزقة التي تعج بآلام الناس وتذهب بكل ومضات النور..
أغراني هذا الظلام لولوج عوالم يقشعر الإنسان من أن يطأها.
الجدران العالية صارت رمادية كبقايا النار والدخان...
تنبري أطياف تلاحقني حين وجدت نفسي بمفردي في الأزقة. فأركض نحو الدار الموحشة.
بحثت عن المفتاح في حزمة المفاتيح تحت عمود الكهرباء الذي ينبعث منه نور طفيف، كان هاجس الخوف من الماضي يبتلع تلك اللحظات، أمام هذا الباب خطفت ابنة خالتي أيام الطفولة، ليعثر عليها مجردة من الأساور والخواتم الذهبية التي كانت تتباهى بها.
أمام هذا الباب كانت تلعب ولم تتفطن كيف أمسكتها أياد من الخلف، وأغمضت عينيها وكممت فمها، فغابت عن الوعي، ولم تعد تعي شيئا عدا وجودها في مركز الشرطة. كانت تنزلق في عالم غامض يخدرها ويأخذ منها ما يشاء... استولت علي فكرة غامضة منبعثة من إطار أسود. وأنا أولج المفتاح في الباب...
في السقيفة كانت جدتي تغادر الدار للمرة الأخيرة في صندوق خشبي لتحمل إلى مقبرة "سيدي يحيى" .. جدتي كما عاهدتها: امرأة جميلة خضراء العينين، ناعمة .. غمرتني رائحة أطباق الأكلات التي كانت تعدها. تذكرت ذلك الفستان الذي أهدته لي ولم أبلغ الخامسة من عمري.. تذكرت حيويتها وأيام وهنها وهي تذبل وتفقد بريقها وتشحب وتموت. لم أكن أعرف الموت وقتها وعجبت لذلك العويل الذي اندفع من حناجر النسوة. كانت مغطاة وسط الغرفة الكبيرة وقد اعتقدت أنها نائمة وستنهض ككل مرة .. لم أبك ولم تتسرب لي مشاعر الخوف بل نمت في نفس تلك الغرفة التي سجيت فيها. ومن الغد حاولت اللعب مع الصغار لكنهم طفقوا يبكون فقدها. قبعت بالسقيفة أخربش الحائط بقطعة طباشير إلى أن ارتفع الصراخ ... ولمحت الرجال يحملون الصندوق على أكتافهم لتنام تحت التراب...
أفتح قفل الغرفة الكبيرة وأنير الضوء الكهربائي. بدت على حالها تلك الغرفة . مكتبة مكتظة بالكتب، تبدو غريبة إذ صنعت ملتصقة بتخت خشبي، وكم كان يحلو لي تصفح هذه الكتب. وكان ثمة دافع يحرضني لقراءة كلماتها علني أتوغل في معانيها. الامس أوراقها فانتشي بتلك الروائح العبقة، واتامل صور القرود الشبيهة بالإنسان، فأضجر منها بهشاشة الأطفال..
كنت كمن يبحث عن جوهر غامض، كأنني أبحث عن شيء لم أجده، قد يكون سرا غامضا، حقيقة ملغزة، وديعة نسيت مكانها.. معنى اجهله لكنني لم أعرفه بعد..
وحين جلست على أول كرسي اعترضني رأيت طيفا لطفلة تقترب من المكتبة، وتتصفح الكتب. نهضت لأشدها من الخلف، لكنها ركضت نحو المرآة وغابت صورتها هناك بعدما تاهت في معاني الأفكار، وتفاصيل الأحداث، ولكن لا جدوى من البحث خارج سطور الذات... لقد اكتشفت هذه الحقيقة حين أردت أن أخترق المرآة، وأحتضن صورتي، فأدركت أنني كنت أبحث عن نفسي.




ارتخيت على الكرسي ممنية النفس بأن خيال الطفلة قد لعب بعقلي، وفي كل غفوة، كانت الطفلة تلف بي كالفراشة لا تنهل إلا من رحيق الحلم، ولا تحلق إلا حول الضياء... فلم تمش قط في الدروب المستقيمة بل تلف وتلف... إلى أن ترهق فكرها، وعلى الرغم من ذلك فلا يأخذني النوم على الكرسي إلا لأستيقظ على وقع مشهد مثير...

اللوحات المرسومة بالدهن الزيتي مازالت معلقة على الجدران ، وأطل من اللوحة من جديد وجه الهندي الذي يصوب قوسه والرجل الذي يترصده من الخلف. ويرتسم مشهد أمومة لامرأة تحمل جناحين.

قبالة هذه اللوحات جثا جسد جدي، جدي الذي كان حاد المزاج يريد أن يرى كل الأشياء مرتبة، فإذا طلب من أحد أن يأتي له بحذائه فعليه أن يتفحصه، فإذا التصق عليه بعض الغبار فعليه أن يمسحه ليبقى ناصعا ونظيفا، أما إذ طلب إحضار كسوته، فيجب التثبت أي كسوة يقصد وأي برنس يريد؟ كل تلك التفاصيل رسخت في ذاكرتي كالأوشام ..

وحين مات حمل التاريخ والحياة معه، ولم يترك إلا هذا الصمت الجاثم على الدار وهو يعوي في الليل الحالك. كان وجهه مبقعا بالزرقة بعدما جاهد آلام الموت. صورة الجسد وقد فارقته الروح أضحى دون معنى، مجرد جسد لا رائحة فيه، لا حركة، لا ضحكة، لا دمعة، ولا أي شيء، لا علامة ولا إشارة تدل على أنه حي، ولكن العينين المفتوحتين توحيان بعالم غريب..

الآلات الموسيقية التي كنا نعزف عليها ألحانا من وحي أرواحنا. القيثارة، العود، الأكرديون، البندير والطار. تنجلى على إيقاع الفرقة الموسيقية التي تتمرن في احدى غرف الدار، ويسدل احدهم الستار، لكننا نتشبث بطرفه ونطل خفية، يتناغم العزف مع حركة الأيادي..

ارتخي على التخت الخشبي وقد نفذت إلى أنفي رائحة السخام العالق على الأثاث القديم.. لعل الجسد المتعب هو مصدر كل الحركة أما الذهن فلم يتوقف عن مشاهدة صور الذاكرة في الغرفة الكبيرة التي تعتمها الستائر الداكنة،أما المقصورة الغارقة في الظلام تكاد تسحب جمال الأحلام..

فاجأتني صورة تلك الطفلة على اللوحة الكبيرة المعلقة على الجدار... الطفلة المتأملة، بدت غريبة وهي تتأمل البحر والجبال عند المغيب وكأنها تتساءل عن جدوى الليل والنهار... الطفلة المتأملة كانت محاطة بالآلات الموسيقية، وأدوات الرسم، والكتب القديمة، فبدت كأنها تذوب في كل الأغاني، وتتوه في ألوان اللوحات وصورها، تغوص في أعماق كل الوجوه التي تعترضها، وكل الخرافات والحكايات ... باحثة عن معنى حركها بعنف...

حين أفقت فجرا بدت الأبواب التي شكل نصفها الفوقي من أطر بلورية ملونة تعكس ألوانها على الغرفة بظلال متموجة.. أزحت الستائر الداكنة، فبدا وسط الدار مغسولا بأشعة الشمس المنعكسة في كل الزوايا..

بدت لي الطفلة تجري، لتصعد العتبات التي تؤدي للطابق العلوي، اعتقدت أن أشعة الشمس عبثت بعيني لكن الطفلة أشرقت في خيالي كخيوط الشمس الأولى ... تفتحت كزهرة مثيرة ...

من صميم هذه الدار ابتدع وجهين للحقيقة. ف"العلي" الذي نصعد إليه عبر درج وسط الدار يؤدي إلى "علي" مجانب عبر باب صغير، وذلك "العلي" يؤدي إلى الخارج.

فكنا نغتنم أوقات قيلولة أهلنا، لنتسرب إلى الأزقة ونتجه إلى الحنفيات العمومية لنستحم ونواجه عنصر بعثنا وهو الماء في الأزقة المشرقة بأشعة الشمس الحارقة. وكم كنا نشعر بالذعر حين يتفطن إلينا أبي أو أحد أخوالي فنركض هاربين ونسلك نهج "سوقي بلخير" ونعود إلى دار جدي عبر الأزقة الموازية لنهج "سيدي بنعيم". ونتلقى العقاب ..

كان الإحساس الذي تركته في الطفلة كشعاع ينبلج من قاع الذاكرة. فعلا: الزمن يتواصل ، وكل شيء يتحرك، والأحلام تتفتح وتتلون وتثمر من جديد... كما لو أنني طفلة لم يؤثر في الزمن...

فبدوت لنفسي كتلك الطفلة التي خيرت كتابة أبجديات حريتها فمشت طويلا على إيقاع رؤاها، كحقيقة تنزوي وراء الجدران ... كم توغلت في الغابات والجبال، كم عبرت القناطر والبحار... ورغم ذلك مازلت أفك الرموز وأحل الضفائر، وأهوى ذلك الشعر الغجري الممتد كذلك المعنى المتموج، يتناهى إلي كموسيقى الشعر..

لكن الطفلة تناديها الدروب ويغريها السبيل. لقد نهضت على صور الحلم، لتتوه في الثنايا..فغادرت الدار نحوالشعلة الغامضة...

كانت الدار ساكنة والجدران العالية المتآكلة صامتة، ولا أطياف تخترق الغرف والدار عدا الذكريات، حتى جماعة الجن فقد استرسلوا في سبات عميق، وحتى الخيال الذي طالما ضخم المخاوف وابتدع الأشباح، وحرك الستائر فقد استسلم للنوم بدوره..

ولكن عند المغادرة وعند عبوري عتبة الباب الخارجي انبعثت صرخات داوية تندب رحيل الأجداد، لم أقو على إغلاق الباب ورائي وأطلقت رجلي للريح....



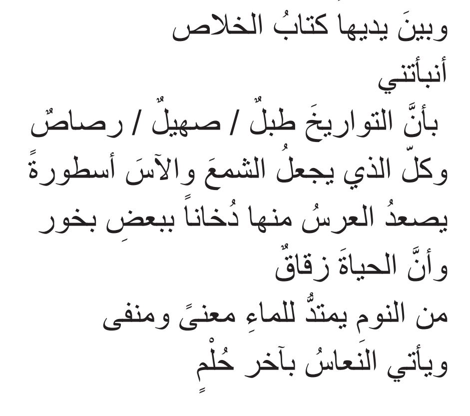


زقاقٌ للنوم والماء

نخلةٌ في دمي
أنبأتني
بأنَّ الكتابةَ كانت قُبَيْلَ الكتابةِ نهراً
تغني على ضفتيه النساء
والفراشاتُ
كانت قصائدَ فوقَ الشفاه
ومن النهدِ حينَ تُبللهُ قُبلةٌ
يستفيقُ إله
أنبأتني
بأنَّ الطيورَ التي لاتشيخُ
تُريقُ على العُشبِ ريشَ انكساراتها
يشربُ العُشبُ من حزنها سرمداً للبقاء
والربيعُ الذي يكتسي صمتَ عصفوره
كاتبٌ للمراثي
الفصولُ انعكاسٌ لفضة أحلامها
أنبأتني
بأنّ الشموسَ بيوتٌ لحرفٍ
يراقصه العدمُ المتماهي مع الريح
أنبأتني
بأن الحصادَ المسافرَ في القمح
تبقى حقائبُهُ للمناجل محض الْتفات
كالتفات الجنودِ
إلى الحربِ سرًّ
وبينَ يديها كتابُ الخلاص
أنبأتني
بأنَّ التواريخَ طبلٌ / صهيلٌ / رصاصٌ
وكلّ الذي يجعلُ الشمعَ والآسَ أسطورةً
يصعدُ العرسُ منها دُخاناً ببعضِ بخور
وأنَّ الحياةَ زقاقٌ
من النوم يمتدُّ للماءِ معنىً ومنفى
ويأتي النَعاسُ بآخر حُلْمٍ



عادل الصويري
العراق



قميصُ أوسم..
قراءة في إشتغالات السرد لعبد الكريم العبيدي في روايته (الذباب والزمرد)



جابر خليفة جابر
العراق

المألوف تكرار ، تعافه الذائقة التواقة للجدة والتغيير، القارئ كمشارك في إنتاج النص أو الرواية لا يستسيغ عادة ما هو استنساخي ومعاد.

ما ألفه من مكان وأحداث مماثلة للواقع النصي، قرأه ربما قرأه مرارا ، المألوف عار أمامه ومكشوف ، ولا يسيل لعابه إلا أمام المخفيات من الأشياء، ثمة مثل أوربي يقول (أجمل امرأة عند الشاطئ تلك التي ترتدي ملابسها).

ولا يحفزه المكرر الممل على التحليق بقراءته ولو قليلا ولا يساعده في إعادة تخليق النص..

القارئ هو المؤلف الحقيقي للنص كما تقول نظريات القراءة أو هو المؤلف المشارك..

من هنا لن يكون النص منجزا من دون قارئه، القارئ المنجذب للجديد ،للمتغير، لكسر الرتيب ، لن ينجذب القارئ من دون جدة ..

**

رواية الذباب والزمرد ، مكانها وزمانها وأحداثها وشخصياتها، في البصرة، وأنا كقارئ طبعا، ابن البصرة الماسح في كل آن لإشاراتها وسيميائها ودقائقها..

ترى ما الذي أبدعه عبد الكريم العبيدي ليشدني؟ وكيف أحال المألوف الواقعي إلى جديد ومدهش في روايته وجاذب؟

من الأسطر الأولى شدتني الرواية وبتعبير الكاتبة (سهيلة بو رزق) حب من أول نظرة.

أنا الآن أعرف شخصياتها واحدا واحدا، ومن قراءة واحدة فقط، وأحب منهم بل أعشق أوسم، أوسم الشهيد، أو القتيل، أو المنتحر..

أعرف شفيق الخصيباوي جيدا أكاد أرى مشيته ولهجته المحببة وحركاته وأساليبه في التحايل والتمثيل والسخرية من الآخرين ، أعرف أبن خاله داود وإن أخفته الرواية!

أعرف بشير وجراديغ التمور وأزيريه القس أو الراهب أو الشماس الحالم بالسلام وأعرف فيان أخته، وأخت أوسم ، أعرفهم، أعرف حتى كمرة ضحية الزمرد، أعرفهم جميعا وأحبهم أيضا، كلهم بشكل ما يمثلون أوسم، أو، إن أوسم يختصرهم معا، ربما يختصرنا جميعا، ربما يختصر العراق!

**

لأدقق قليلا في قميص أوسم ، واشتغالاته ، وأبدا بثريّا الرواية أو المكثّف الأول لها ، العنوان (الذباب والزمرد) ..

علاقة الذباب بالزمرد اختصار لكل أحداث الرواية وتشابكاتها، لا تدخل الذبابة مكانا فيه حجر الزمرد ومن خلاله كان نيرون رمز الطغاة يتسلى بمشاهدة عبيده وهم يتصارعون حتى الموت، يتصارعون لتسليته، هذا هو مختصر الرواية، الطاغية الزمردي وعبيده الذباب..

غلافا الرواية، وجهها والأخير، يعلنان معا عن هذه الثريّا الكاشفة..يعلنان عن الزمرد ، ويعلنان عن الذباب.

لكن اتجاه النظر هنا غير محدد، زاوية النظر، من الزمرد المستعلي على ما يرى من ذباب،أم، من أعين من يراهم الزمرد ذبابا ويرونه بدورهم زمردا أو مجرد نيرون!؟

لوحة الغلاف الأمامي ترسم ذبابها على هيأة أسلاك شائكة أو عقد أسلاك.. اختيار طريف فعلا ومبدع.

حينما يكون الشعب ذبابا فعلا ويتصارع لتسلية نيرون الطاغية،فأن من السهل عليه أن يتصيّر أسلاكا تأسر الآخرين ممن يتمرد على الزمرد ونظرات الزمرد وقباحاته.

**

(لا استطيع أن أتصور في بصرياثا قوالا بلا منبر، أو، مواطنا بلا نول، المنبر والنول شعار هذه المدينة السري)

بهذا المقتطع من بصرياثا قدم المؤلف لروايته، ليقول لنا لقارئه ،لأي من يمر بها، إنها روايته أيضا، نوله- نول القارئ- أو منبره، لا تختص بالمؤلف ولا بالقارئ ولا ببصرياثا أو البصرة، بصرياثا هنا مدينة تضم العالم كله على امتداد الجغرافيا وعلى امتداد التاريخ أيضا، صوت الجميع أو لسان ناطق عن البشر المضطهدين /البشر الذباب(كما يراهم الطغاة)

**

فصول عشرة ، خاتمتها، الصفحة الأخيرة ،يعلن الراوي وأسميه (ك) عن ارتياح واحتفال بشفائه من انتهاء عقوبة



عشق البلاد/المواطنة الصالحة، ارتياحه وزفرة الإعجاب الثقيلة صدرت عنه بعد سماعه(ماما:أوسم انتحر قبل يومين) انتحار أوسم أراحه وجعله يستعد للاحتفال، تمت المهمة إذن، لقد انتحر أوسم بدلا عنه، من هنا تبدأ الرواية، من قميص أوسم المحلّى بالدماء..

**

لعبة الشرطة والحرامية/اللصوص، تفتتح الرواية، تفتتح الأحداث في النص وتختصرها أيضا، هذه اللعبة اختصار آخر طي اختصار العنوان لكنه ابسط قليلا وأوسع، صبي ما يقيس أطوال الآخرين بأشباره ، من الأسفل إلى الرأس بالمقلوب تماما، يبدأ بشرطي أولا ، الشرطي إذن في الأسفل، هكذا هو الحال، الحرامي أعلى، وحين يصل قمة الرأس كان عليه أن يعلن شرطي أم حرامي، النتيجة، أحد عشر صبيا صاروا حرامية بلعبة الأشبار المقلوبة مقابل شرطيين احدهما اعور والثاني بدين!، لعبة تختصر الكثير من القول، اختصار آخر للرواية مضاف إلى العنوان، لنقل بعد النواة الأولى العنوان، هنا النواة الثانية الأوسع، ما جعل الزمرد زمردا للطغاة وما جعل البشر ذبابا من أجلهم هنا سره (١١ حراميا مقابل شرطيين معاقين) الاختيار بالمقلوب هو من صنع النتيجة(٢/١١) ولو بدأ بالعد بالطريقة الصحيحة من الأعلى إلى الأسفل ، لكانت النتيجة ١١ شرطيا مقابل لصين فقط وكلاهما معاق! ولو بدأ بالحرامي من الأسفل وهذا مكانه الطبيعي لكانت النتيجة أيضا، ١١ شرطي مقابل لصين!

ولأن كل شيء كان مقلوبا ، انتحر أوسم ،وتنفس ك الارتياح لأن أوسم انتحر بدلا عنه، عنا جميعا..

**

ولئلا يضطر للانتحار سعى الراوي لإفساد اللعبة أو لإصلاح الوضع المقلوب فدعا الصبية إلى مشاركته بمشرعه الجميل الصغير زراعة الأزهار ..

وفعلوا، كان هذا هدما للقباحة وبناء للجمال، تصحيحا للأوضاع المقلوبة رأسا على قدم، وكان هذا المشروع بوحي

من الشماس أزيريه الغارق في مثالياته وجمالياته..

**

لكن اللعبة (الحرامية والشرطة) لم تتوقف ، ثمة فشل إذن، لقد فشل مشروعه في زرع الورود وبيعها ، لا أحد يشتري ، مجرد جورية واحدة، وتكررت اللعبة وركل ك كرسيه القديم، القارئ يتوقف عند ركل الكرسي وعند القديم قليلا ويمضي.. نشاهد لعبة الشرطة والحرامية ثانية بأسلوب جديد ، صبي أعور (شرطي اللعبة الأولى)يقوم بقياس نفسه ويصيّر نفسه شرطيا وهكذا الصبية الآخرون كل يقيس نفسه (فالتو..) هذه المرة كل يقيم نفسه بنفسه، وأيضا كان البدء من الأسفل ... من الأقدام وبالشرطي قبل الحرامي..

هذه المرة سيعمل ك على إيقاف اللعبة الأكثر سوءا من صاحبتها، سيحاول ولكن بما هو أسوأ ربما، ليس بإنتاج الورود وإنما بتوزيع صفائح الأزهار كغنائم عليهم..تقاسموها وكأنما، الشرطة والحرامية الأكثر عددا كانوا يتقاسمون الوطن! ألهذا أصيب أوسم بمرض رفض الوطن أو الأنتي نوستالجيا.

**

مشروع الأزهار من وحي أزيريه المثالي، الشماس في كنيسة الصخرة الرسولية في البصرة، مثالية أزيريه كانت بعيدة عن الواقع الحاد بحسّيّاته، بتفاصيله المرعبة، بشرطته ولصوصه، فلم ينفع مشروع الأزهار، لا مع اللعبة الأولى، ولا مع الثانية الفرهود..

لهذا لجأ المؤلف إلى ك الراوي ثم إلى أوسم أخ أزيريه لينتحر بدلا عنه..

لقد انتهى كل شيء!

هذا هو الجواب على سؤال أوسم المر البارد: هل انتهى كل شيء؟

ثمة مثالي آخر في حياة الرواية ، هو حيّاوي أو يحيى الدرويش الذي لا ينقذه من بطش النظام من الزمرد سوى هربه إلى معسكر رفحا الصحراوي/ من الوطن إلى معسكر أسر = عملية إنقاذ!

هنا المفارقة، الهرب إلى صحراء وأسلاك شائكة وحراس بدو غلاظ أهون من البقاء في ظل وطن نيروني لا يرى أبناءه إلا ذبابا!

أزيريه الحالم المثالي لم يهرب، فأخذوه ثم اختفى.. وكان هروب يحيى اختفاء آخر أو انتحار ..

**

وسط كل ذاك الجحيم ثمة واحتان للأمان، أو للسكر هربا من واقع جهنمي، شقة بشير أو مقبرة اليهود..

ك بعد فشل مشروعه الأزهاري يتسكع مع أوسم المريض بالأنتي نوستالجيا، يتجنبان مقبرة اليهود ويتجهان إلى شقة بشير ، الطريق إليها يمر عبر سوق المغايز، عصب الثروة ورمز المال والثراء، الطريق إلى الشقة صعود وارتفاع والطريق إلى المقبرة ارضي وتحت الأرض، بين فوقية شقة بشير وتحتية المقبرة اليهودية ، ثمة إشارات وثمة سيمياء ثرّة، تشدّ القارئ وتهيم به..

هناك في شقة بشير سيلتقون بشفيق الخصيباوي القصير المثير لسخرية الجنود والضباط، شفيق متمايل المشية كأنثى البط، سيلتقيانه بساقه الواحدة وبعكازاته .. لكن لا أمان حتى هنا، فمن هنا اعتقلوا، وهنا كانت هند عشيقة بشير تتجسس لصالح الأمن ، كانت فص زمرد أصغر يصور التواءاتهم وهم يتآمرون على نيرون، ومن هذه الشقة كان طريقهم إلى الموت/الإعدام، بشير وشفيق وداود ..

أما المقبرة اليهودية فقد بقيت مع كل ما جرى عليها آمنة للهاربين ومأوى/ مدفن، للموتى من المتشردين..!

هذا المشهد المقارن بين الشقة والمقبرة ، إشارة انتحار حادة يسجلها النص الروائي كعلامة إدانة لوطن زمردي ، أحسن ما فيه شقة الدون جوان بشير المغرم كجده وأبيه بالنساء.. وفيهن مقتله! بينما الأمان في أسوأ الأمكنة مقبرة مهملة وساحة مواشي وعربدة سكارى وتحت الأرض وليهود لم يعد منهم إلا القلة، لكنها أمان وملجأ حياة، بل إن داود يهودي الأصل لا مجال لمقارنته ببشير مع إن كل منهما رافض للطاغية وكلاهما اعدم ، والسبب نزق بشير وعدم أهليته قياسا لليهودي داود!

هذا الحظ، للمكان/الشقة مقابل المكان/المقبرة، والحظ لبشيرالعراقي المسلم هوية مقابل داود العراقي واليهودي أصلا، انتحار مضاف إلى انتحارات ك عبر غيره..

هذه الانتحارات /انتحار أوسم/انتحار الأزهار/انتحار يحيى بهربه/انتحار أزيريه باعتقاله وتصفيته/انتحار الشقة وانتحار بشير مقارنة بالمقبرة وداود/ هذه الانتحارات، التي يوضحها الفصل السادس من الرواية تأخذها القراءة لا كدعوة إيديولوجية للترويج للآخر الاسرائيلي كما فعلت روايات عربيبة عديدة، ولا تراها القراءة انسلاخا عن الذات وقتلا وانتقاما منها بتبني أشد ما ترفض، وإنما تأخذها القراءة كتحذير، إشارة إنذار حمراء من إن طغيان الزمرد ونيرون بمختلف تمظهراته وأشكاله، وإحالة الوطن إلى جحيم وأبنائه إلى ذباب لا أكثر سيؤدي حتما إلى رفض الذات وتفشي وباء الانتي نوستالجيا والى الانتحار بتبني وتمنّي الآخر البعيد الأشد عداء وقذارة! بعد أن أوصد الوطن أبوابه! كان أوسم مستعدا لاستبدال هكذا وطن زمردي بشعرة في مؤخرة عيدي أمين! أية قذارة وأي انتحار! إن لم يلتفت الوطن إلى أبنائه..

**

الفصل السادس/ وليس الأول أو الرابع أو أي من فصول



الرواية العشرة/ لماذا السادس ؟ الإشارة واضحة ، نجمة داود السداسية، جدة شفيق لأمه يهودية، هذا يعني وفقا للأعراف والمعتقد اليهودي أن أم شفيق يهودية وانه هو يهودي أيضا،هذا يفسر حنين شفيق لمقبرة أسلافه اليهود وتمنيه للجنسية الإسرائيلية، حينما انفجر اللغم على شفيق لم يجد من ينقذه سوى الراوي وسوى جندي آخر،كان شفيق والراوي جنديان في الحرب مع ايران واوسم أيضا ويحيى الهارب وكان التنظيم السري الذي يتزعمه داود اليهودي ابن خال شفيق يتلقى المساعدة من إيران، طبعا مفارقات وإيديولوجيا أضعفت السرد، الايدولوجيا المباشرة تحيل النص دائما بإساءة قراءة ،تحديد ما لايتلاءم والقارئ المتحرر، وكما يقول المثل العراقي (كل حلو =جميل، وبه لوله=عيب ما) فأن{ لولة} الرواية كانت هذا الفصل المعبأ أيدلوجيا لكنه كما أرى أضاف تحذيرا آخر من خطر الإانتي نوستالجيا وأمراض الزمرد..

**

الرواية أغنى من تغطيها قراءة واحدة..

رقصة أوسم الذبيحة، رقصته الزوربوية، الشبيهة بتلوي أجساد المصارعين الضحايا من عبيد نيرون/ الشبيهة بحزن أبي ك حين بيع صندوقه وتراثه بثمن تافه ومزور/ الشبيهة باهتزازات حياوي تحت الدرباشات والخناجر الكسنزانية/ الشبيهة بالتشرد والتسكع والصعلكة...

رقصة أوسم أجمل وأغنى من أن ترسم أو تحكى أو تقرؤها الإشارات..رقصة أوسم في حفل زواج كميليه.

**

في النهاية عادت الأزهار ، الأزهار الذابلة وبلقيس شقيقة الراوي تسقيها ، ثمة أمل في أن تعود نضرة من جديد، خاصة بعد انتحار أوسم، ربما ثمة فرصة لئلا يكون هناك انتحار آخر ، ربما!

**

ويبقى قميص أوسم شاهد إدانة وعلامة تحريض وحث على إحياء الوطن الجميل ، وطن بلا ذباب ولا زمرد، كي يعيش فيه ك وأوسم ويحيى والآخرون، وكي لا ينتحرون..وكي نحيا فيه جميعا بسلام.. وطن من ورود نضرة، زاهية وملونة كأطياف العراق..

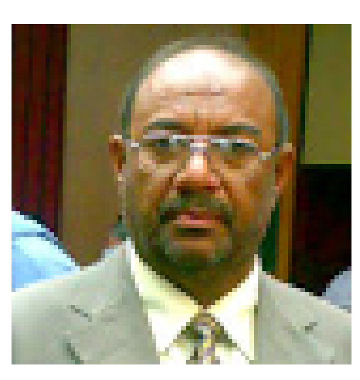
**

سرد مدهش وشعرية عالية، شحنات شعر رائعة لونت الرواية وأحداثها وشخصياتها ببراعة سارد مهم أسمه عبد الكريم العبيدي، كانت دواله ترقص فعلا لا تمشي بل ترقص.. كما وصف رولان بارت نصوص القراءة ولاشك عندي انه – رولان بارت- قد قرأ رواية عبد الكريم العبيدي حتى قبل أن تنشر، وقصد الذباب والزمرد، وقصد أوسم، أوسم الشاعر والعازف ذا الصوت العذب والراقص الجميل ،أوسم الحالم المنتحر..





تقنية السرد في التجربة الروائية



سعدون جبار البيضاني
العراق

الرواية تأمل عميق في الحياة واستنتاجات ومطارحات لسيرة شخص او مدينة تحتاج الى منظومة خاصة لانها تدوين وقائع خاضعة للخداع والتزوير والدس والحقائق والوثائق حقيقية كانت ام متخيلة من اجل اقناع المتلقي ان هناك رواية والرواية ايضا مدن وشخصيات وآثار وازمنة لذلك يكون تطويع او تسجيل كل هذه الرؤى والمكونات امرا ليس من السهل ان يجعل من المتلقي شريكا فعالا للراوي او الحكاية وكما يقول جاك دريدا ان القارىء اكبر شريك في عملية انتاج النص ،النص الذي يحتاج الى وضوح وحساسية لايجاد فرصة كافية لخلق انطباعا كافيا ولو وهميا او متخيلا لتوثيق او خلود لتسجيل كل مايدور في عقل الراوي تحت ضغط الظروف المعاصرة المعقدة خاصة للوضع العراقي والعربي منذ دخول العرب الالفية الثالثة .

كتب كافكا عام ١٩٠٤ الى صديق له :

على المرء الا يقرأ الا تلك الكتب التي تعضّه او توخزه ،اذا كان الكتاب الذي نقرأه لا يوقظنا بضربة على جمجمتنا فلماذا نقرأ الكتاب اذن . معنى هذا ان الروائي الناجح هو الذي يجر القاريء الى حيلة الايهام بالواقع واغلب الروايات تحتاج الى مساندة المحيط الخارجي للروائي الذي يمدهم بالمعطيات والمواد السردية أي بمعنى اقرب الاعتماد على الدواخل السيكولوجية التي ينطلق من خلالها البطل على العالم من خلال المفارقة الزمنية بين حركة تاملية في الحاضر وحركة استذكار تعود الى الماضي لهدم نمطية الحياة وخلق صراع مفتعل يوهم القاريء انه صراع حقيقي لتحقيق المتعة الشعورية المتمثلة في التشويق والاثارة التي تعتمد على حبكة السارد فهناك حبكة نمطية وحبكة مركبة فالبعض يستخدم مهارات فائقة كان تبدأ الرواية من النهاية او تعدد وضع الشخصيات باختياره وضع الشخصيات والاماكن غير المتوقعة او الصادمة والتي تعتمد بالتاكيد على تقنية وتنوع المتعة سواء اكانت متعة السرد او متعة المتخيل او متعة اللغة او متعة الايهام بالحقيقة وكل هذا يقع تحت مايسمى المتعة الشعورية المتمثلة في التشويق والاثارة كما اشرنا اذا صح التعبيرحيث لم تستطع الرواية ان تقدم الغرض المرجو دون ان تقدم سردا لاحداث وازمنة واماكن كثيرة بوصف المكان بحياة نابضة من اجل التزاوج بين المتعة والمعرفة بغية البحث عن نسق يجسد عبثية المصادفات وغموض الاشياء والتباس الوجود للانفتاح على الاماكن والعوالم المتعددة التي تحتاجها الرواية كي تفلت من اطر الرتابة او الرواية النمطية .

اعتقد ان المشهد السردي العراقي في مجال الرواية قد احرز تقدما كبيرا مطلع القرن الحالي وحصلت الرواية العراقية الحديثة على مكانة لائقة بين نظيراتها العربيات وقرأت عربيا وعالميا وترجمت الى عدة لغات بسبب تداخل اساليب الكتابة مع الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي جعلها سواء في الحبكة او الشخوص اكثر تعقيدا واعمق تركيبا حتى وصلت الى دنيا النص المفتوح الذي يفضي الى قراءات متعددة لا تصل الى تفسير نهائي ساذج للخطاب الروائي كما في الروايات الكلاسيكية فالرواية العراقية المعاصرة باتت تستحضر كل المتغيرات التي مرت بالمجتمع العراقي وقوضت بنيته النفسية واعني تحولها من الرواية المنلوجية (رواية الصوت الواحد) الى الرواية البوليفولية او متعددة الاصوات والتي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الايديولوجية وتعتمد ايضا على كثرة الشخصيات والرواة وتنوع الصيغ والاساليب وتشغيل فضاءات السرد باقصى ماتحتمله كالمراوغة في وحدة الزمان والمكان أي مايطلق عليه مصطلح الكرونوتوب حيث يصبح العمل الروائي بمثابة امتلاك متخيل للحيز المكاني يعتمد على الوصف المتعدد أي احتواء الرواية اشكالا من التواري بين تصوير واقع ملموس ودلالات اسطورية وفولكلورية يختلط فيها الواقعي والاسطوري والرمزي والرومانسي فكون الرواية حسب رأي تودوروف خلال قراءته لباختين هي التجسيد الاعلى للتداخل النصي والنوعي الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزا واسعا للعمل .

شكلت قضية الاقليات والاوطان المتخيل الرئيسي للرواية العراقية بصورة عامة والعراقية بصورة خاصة وكل رواية تقدم غرضا وسردا معرفيا مختلفا كون المكان هو احد اهم اركان الرواية بالنسبة لسرد الاحداث وبالنسبة لمخيلة الراوي كونه الوسيط لاستدعاء الذكريات المتدفقة للذاكرة وقد مثلت اتجاهات مختلفة فمثلا حارس التبغ للروائي علي بدر تطرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخوص المنفى وحاجتها الى الوطن من خلال ارهاصات الشخصيات من حيث الطرد والجذب والمعروف ان شخوص علي بدر دائما تشتغل على حفريات الثقافة او التاريخ البغدادي وكما في رواية الحفيدة الامريكية لانعام كججي التي تتموضع حول التركيبة الاجتماعية الدينية والعرقية ابان وضع احتلال العراق والانفلات الامني والفوضى الاجتماعية بينما رواية مابعد الحب لهدية حسين اقتربت كثيرا من رواية غايب لبتول الخضيري من حيث اشتغالهما على ثيمة الخراب البنيوي او الايديولوجي في الشخصية العراقية التي تعرضت الى حالة مايشبه الفصام من خلال ما جرى عليها من الحرب العراقية الايرانية الى غزو الكويت الى الحصار الى احتلال العراق هذه العوامل التي اطاحت كثيرا من القيم والمواقف والاخلاق العراقية وهذه واحدة من الحالات التي مارس كتابتها الكثير من كتاب الرواية العالميين خاصة الكتاب الاسبان وكتاب امريكا اللاتينية حيث لازالوا يكتبون عن الحرب الكونية الاولى والثانية والحرب الاسبانية الاهلية بتناولها حالات ضياع الانسان والمنافي التي اوجدتها الحروب ووجدت هذه الروايات اصداء عالمية وحققت مبيعات عالية .

لقد تاثرت الرواية العراقية الحديثة كثيرا بالظروف والتقلبات السياسية الحادة وظروف الحصار والاحتلال الامريكي حتى صار الروائي العراقي يكتب تحت تاثير هذه التجربة بقصد او بدون قصد لانها اصبحت احد الهواجس المهمة التي تغذي ديناميكية الكتابة والصراع الداخلي الذي يعتبر من مرتكزات الرواية وقد مثل ادب المنافي ظاهرة مميزة لدى الكثير من كتاب الرواية العراقيين ظاهرة متميزة اثبتت حضورها على المستويين العربي والعالمي وقد لاقت الرواية العراقية ترحيبا كبيرا واقبالا شديدا على اقتنائها في معارض الكتاب في اغلب الدول العربية كما حصل في معرض القاهرة للكتاب حيث صرح مدير الدار كان من اللافت للنظر هذا الاقبال على الرواية العراقية سواء روائيي المنافي ام ممن هم





داخل العراق وخير مثال وصول الروايات العراقية الى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام ٢٠١٤ للروائيين احمد سعداوي وانعام كججي .

يلاحظ خلال السنوات العشرة الماضية وماقبلها بنيف من السنين ظهرت روايات عراقية جادة اثبتت حضورها بشكل فعال في الساحة الادبية العراقية والعربية وادخلوا الرواية في حيز التجريب الذي اعتمد على تعدد الاصوات والرؤى والشخوص على يد الكثير من الروائيين مثل علي بدر،احمد سعدواوي ،سعد محمد رحيم ،لؤي حمزة عباس ،جابر خليفة جابر،عباس خلف علي ،علي لفتة سعيد ،زيد الشهيد ،ضياء الخالدي ،خضير فليح الزيدي ،نزار عبد الستار ،هدية حسين ،محمد علوان جبر ،عبد الكريم العبيدي ،ناظم العبيدي ،مرتضى كزار وووعذرا للبقية من الذين لم اذكر اسماءهم للاختصار في البحث

ويلاحظ على الرواية العراقية انها تعتمد على الشخصانية والذاتية وهذا ينعكس ايضا على الرواية العربية بشكل عام بسبب انكفاء السرد العربي على ذاته ليوهم نفسه ان الشخصانية من خصوصية الرواية العربية حيث يحاول العرب ان لايزيحوا فكرة الاخر وانهم امة شعر وهي استحالة لا تمنح الرواية العراقية افضلية كبيرة كون اغلب الروايات العراقية تدور في فلك الاجواء والذات العراقية لكن المحاولات الجادة للروائيين الشباب تخطت هذا الحاجز وأصبحت أجواءها ولغتها ودراميتها لا تختلف كثيرا عن الروايات العالمية مستفيدين من الثورة المعلوماتية والانتشار الواسع لحركة الترجمة من اللغات الاجنبية الذي يعتبر رافد من روافد تجديد وتحول أساليب القص على مستوى القصة والرواية كما ان تعدد الإيديولوجيات والأفكار السياسية والتيارات الدينية أثرت تأثيرا كبيرا على تنوع الركيزة المنهجية وكتابة قصة او رواية عراقية متميزة .

لقد تعامل الروائي العراقي مع شخصياته في حبكته السردية عبر الاحداث القصصية التي يرويها ضمن مخياله الذي يؤسس به عالمه الروائي بشخصياته المتخيلة أو الحقيقية التي يجعلها تختلف من روائي إلى آخر حيث نادرا مانجد شخصيات الرواية لها حريتها في اختيار مواقفها وأفكارها بعيدا عن سلطنة مواقف وأفكار الراوي وبعيدا عن حالة الخوف والارتعاش والانفعال الذي يصل حد الارتباك لدى البعض عند كتابة السطور الاولى للرواية وهي اصعب معضلات صراع الكتابة مع بياض الورق لتجنب عدم الوقوع في فخ الملل والكتابة النمطية وتدني الحبكة المبتكرة والشخصيات الساذجة




الاكتساب والبث

تعدد توجهات الفن الروائي الجديد في العراق في التجريب الاستهلالي

مدخل للفكرة الاساس



محمد يونس
العراق

إن الاستهلال احد الأسس القديمة في بناء المادة الأدبية ، ويعتبر من أهم ما يعطي انطباعا للمتلقي على وجه الخصوص العضوي عن النص الأدبي ، على اعتبار ان الاستهلال واجهة تشير الى طبيعة النص الأدبي جماليا على وجه الخصوص, وسيان كان النص الأدبي سردا كمادة روائية او قصصية ، أو يكون شعرا أو خطابة أو ما شابه, وطبعا الاستهلال رغم قصر حجمه الذي يؤشره أرسطو على انه سطر أو سطرين، لكن من الطبيعي أن يعطي انطباعا على انه تام وكامل، وقد يكون نصا كاملا كما في بعض ما كتبه علي ابن ابي طالب، وأيضا كتب كتاب كبار جمل قصيرة بمزاعم أدبية ، منها ما كان تجنيسيا وآخر مجرد كلام أدبي حسي، لكن لو توجهنا إلى الرواية تحديدا ، لوجدنا أن الاستهلال يشكل وجها مختصرا للكيان الروائي علاماتيا ودلاليا أو عبر إشارة وصفية، ولان بؤرة السرد في الرواية لا تبدو بتمظهر مباشر من الاستهلال، فان الاستهلال كمدخل أحالي وموجه يكون ذا دور رئيس في مضمار الإشارة الضامرة إلى بؤرة السرد، والتي قد تبقى كامنة نسبيا حتى نهاية العمل الروائي، وان الاستهلال بعنوانه القديم لايتلائم مع التحولات الأدبية والتطورات في الأجناس الأدبية ، ففي الشعر مثلا تجد ان قصيدة النثر وكذلك قبلها التفعيلة، قد أثرتا على سياقية الاستهلال ، فصار نصا ضمن جهة هو منفصل كنص شعري بذاته ، ومن جهة أخرى هو متصل ، ويمثل الاستهلال كيان القصيدة، وهذا ما أسمته جوليا كريستيفا (البنصوصية)والسرد أيضا قد تغير بعد الاستهلال الأساس، وحسنا

قد اسماه من يرون من نقاد انه صار (مدخل) فني السمة بالرغم من انه استهلال او مفتتح كما يسميه البعض، واعتقد ان الرواية الجديدة ،وعلى وجه الخصوص الرواية العراقية اوجب تعدد ذلك المدخل الاستهلالي، وعلى وفق مقتضيات فنية صار هناك أكثر من مدخل، فواحد خارجي لا يلزم النص الروائي، وآخر داخلي يلزمه بالارتباط الوثيق لما يوصف أو يشار إليه كمسرود أو يحكى، وان الأنماط المستجدة من الاستهلال، لم تزعزع الإطار الأساس له من الخارج ، بل صارت هناك ضرورة تتطلب حصول إجراء مستجد في كيان الاستهلال، حيث أن الروائي يقوم بعمل كتابي مستحدث، فمثلا هو يضع قصيدة لها وقعها عليه وعلى النص الروائي كما يحس، وهذا ما يتطلب منه أن يعول على تلك الضرورة، ولذا يمكن هنا اعتبار تلك المادة الأدبية إشارة خارجية ، لكن تكون مدخلا بكل الاعتبارات، وحسب حرفية الكلمة إننا لابد أن نمر بها، وان كان مرورنا بها فضوليا، وليس هو كما في تلقينا المتن الروائي عضويا .

إن القيمة الفنية للاستهلال مرت بتطورات أدت إلى استحداث سياقات ثانوية ، كانت توافق روح العصر ، فالرواية القديمة على وجه الخصوص في العراق، كانت تمثل الشكل الاجتماعي تمثيلا شكليا وجوهريا، ولم يكن هناك استهلال واضح ،بل ان الرواية كانت حكاية تبدأ بفعل مباشر ، ومن ثم تتحرك نحو مجريات الأحداث ، وبعدها تبلغ النتيجة او النهاية التي اقترحها الروائي، وطبعا ما كان روائي يتأمل كليا نهايته دون ان تدخل من ذاكرته الاجتماعية، واعتقد ذلك من جعلت التوجهات الفنية لخلق رواية معاصرة قليلة جدا، حيث كان كما ارى جعفر الخليلي قد بدا بوهن ، ومن ثم قام فاضل العزاوي بنشاط متطرف حينها في كتابة رواية متميزة فنيا، واعتقد انه أراد أن يخلص روايته (مخلوقات فاضل العزاوي) من هيمنة الحكاية المدجنة على روح الرواية، واعتقد ان هناك الكثير من العوامل قد أفقدت الاستهلال ميزته الفنية والقيمية والاعتبارية، لكن قامت الرواية الجديدة او الآنية برد تلك الصفات إلى الاستهلال، بل ان الأمر فنيا قد تطور فكان هناك ان يتوافق الاستهلال مع روح العصر كليا ، وشمل ذلك حتى التسمية ، وللضرورة اسمينا (الاستهلال) باسم حداثي هو(المدخل) لان الاسم القديم لايمكن ان يتعدد ،فيكون هناك استهلال ثاني،او نقول هناك استهلال داخلي وآخر خارجي واعتقد يبدو الأمر مزحة، لكن المدخل ربما يمكن ان نقول هناك مدخل خارجي أول يقودنا إلى المدخل الداخلي ، والذي هو استهلال به تستهل الرواية ، ومن هذا التطور في الإجراء الفني الذي تبدأ به الرواية ، وجدنا من الضرورة أن يدرس ذلك الإجراء ، ولكونه جديد ومستحدث فلابد ان نقوم بتوضيح قيمته وتأثيره ودوره في العملية الروائية، وسنقسم المدخل حسب المقتضيات التي فرضتها علينا الرواية العراقية الجديدة ، الى داخلي وخارجي وسنهمل الإهداء لأنه يبقى خارج الرواية من جميع الوجوه، وحقيقة الكثير من الروايات التي درسناها في إطار المدخل هي تحتوي على مدخل خارجي وآخر داخلي أساس، وبعضها يتكرر بها المدخل الخارجي بقصد او دون قصد ، لكن لا تأثير له طبعا على متن الرواية ، إنما هو إشارة أما جمالية أو حسية ، ذات خصوصية محددة بالكاتب نفسه، وهي أيضا توقفنا بشكل موجز عندها، مشيرين الى علة التوظيف في المخل الخارجي لها ، واعتقد من تلك الإشارة إلى تعدد المدخل الخارجي أحيانا ، وكذلك أنماط المدخل الداخلي الأساس، التي هي بين سياق تقليدي عرفناه بالمدخل الوصفي، وهو مرتبط بتاريخ الرواية ، والنمط الثاني اعتبرناه فنيا، وهو ما سنستعرض الروايات العراقية الجديدة التي أخذته سبيلا أساسا، وعلة المدخل الفني انه قد فرض عليه البناء التدرجي أن يتوافق معه، لأسباب أسلوبية عادة، وأيضا كان هناك نمط ثالث، تمثل بالمدخل الحكائي، حيث البعض بدأت روايته بحكي بين شخصين حاضرين أو احدهما حاضر وينيب هو عن الغائب، وطبعا هذا النمط اقل بكثير من النمطين السابقين، لكنه لا يتوافق معهما إلا في كونه نمط من المدخل استخدم قلة في الرواية العالمية والعربية ،فقد استخدمه ايتالو كالفينو في رواية (قلعة المصائر المتقاطعة) وعربيا استخدمه نجيب محفوظ في رواية (ميرمار)، ربما عراقيا قد استخدم احدهم مدخلا حكائيا، وهذا المدخل يحتاج أن تكون المفردات الحكائية لغويا تأملية، كي تفتح آفاق الرواية إلى سعة مهمة، تستوعب ما في الأحداث من نشاط بشري ، فيه تفاصيل كثيرة، ومن هذا السبب يفضل كتاب الرواية الاستهلال الوصفين الذي يتوافق مع روح الروي المتواصلة، والذي هو بزمن يتيح للزمن الروائي أن يكون أكثر عمقا ومساحة، حيث الاستهلال هنا غير محدد الزمن كونه يصف مظاهر بشرية أو أمكنة، فيما السرد بزمن محدد بتلك المظاهر والأمكنة وليس بذاته فقط، واعتقد ان المدخل الروائي في نمطي الفني والحكائي لم يعق نمو الأحداث الى صورة واسعة، بل هما قد يتيحا للبعد الجمالي التمظهر أكثر لبعدهما الفني المتميز، وان راعى الروائي تلك الميزة قد يبلغ الاكتمال الجمالي بتأثيرهما، فيما في النمط الوصفي قد يسعى الروائي ذاته الى الاكتمال الجمالي، وربما قد لا يبلغه تماما.

تطبيقات على الاستهلال او المدخل الفني

إن بناء العمل الروائي يبدأ تدرجيا ، حيث إن هناك عتبة مثلما يدخل القارئ للعمل من خلالها ، فان الكاتب عليه إن يحسن صياغة تلك العتبة ويجعلها ضامنة للتدرج الفني ، ويشكل الاستهلال أو المفتتح وظيفيا اهمية كمفتاح يكشف لنا مضمون العمل في حدود الفكرة أو يدل أو يشير عليه ويكشف المجهول بإطار يدعم التشوق إلى معرفته إجماليا ، وقديما وحديثا تتفق الآراء حول جودة المادة الأدبية التي ترتبط بجوده الاستهلال ، والاستهلال رغم تلك الحيوية غير منفصل عن الإطار الأساس




للرواية ، ففي الرواية لا يكون الاستهلال كما في بعض قصائد النثر والتي يكون فيها الاستهلال متصلا من جهة ومنفصلا أحيانا كنص بذاته ، وقصدي هنا من تأكيد أهمية الاستهلال او المدخل ككيان أولي جزئي له فاعليته وعلائقه الضامرة مع جوانب أخرى في العمل الروائي .

إن أهمية الاستهلال في الرواية كبيرة وفاعلة وكونه مدخل كما يسمى اليوم او عتبة يؤدي وظيفة فنية إضافة إلى كونه جزء له أهميته من المادة المكتوبة، واعتقد إن الرواية العراقية الجديدة كما ونوعا اهتمت بالتوظيف الفني ، وهي ليست هنا إشارة إلى الجانب الفني في الرواية كسعي إلى دعم الأسس الفنية وكسائها بملمح استاطيقي ، كي تضفي على المتعة العامة بعدا جماليا، وضروري أن يكون الاستهلال الفني له تأثير مباشر في فتح آفاق السرد إلى مساحات أوسع ، في اطار المفتتح او العتبة ، تلك السمة العاطفية في كسب ود التلقي، ورسم ملامح حياة مجيدة، وتبدل من حين موقع الإنسان فلم يعد مركزا ، وغابت تلك الحياة التي فيها شخصيات جليلة كما (جان فال جان) بطل رواية البؤساء، وصار اليوم الشخصية موضوعة وليس ذاتا، وهذا طبعا له تأثيره الإجمالي ، وهنا يكمن دور المفتتح ، واعتقد إن كلمة مفتتح ذات أهمية، ومؤكد إن المفتتح الفني له أهيمة مضافة ، إن كانت صياغته وتوظيفه بمستوى متقن ويدعو إلى التميز، وسنأخذ نماذج نعرضها ، وندعها هي تبدي تميزها وأهمية التوظيف فيها ، ولنأخذ بداية مثال قد يكون تمردا إلى حد ما على الأطر التقليدية، وهو رواية(فيرجوالية) لسعد سعيد، والتي تواجهك من اول مفردة بشكلها الفني المفترض جنس رواية ، والتي تتحقق تدريجيا، والمفتتح أو الاستهلال في هذه الرواية يبدأ بحوار غير تقليدي، ويعبر عن مضمون روح العصر(من تكون) ، وصيغة السؤال بالبدء قد تصعق، لكن تدريجيا تجد إن التوظيف تجاوز أن تفقد الرواية ما تسعى إليه ، وضمن ذلك طبعا المتعة الروائية، وتشارك رواية سعد سعيد إلى حد ما رواية داود سلمان الشويلي (الحب في زمن النت) ومؤكد هناك وضوح نسبي في العنوان لمنظور الروائي، وهي أيضا فنية المفتتح والبناء ، حيث خالف المعهود في تسمية المفتتح أو المقدمة كما في تعبير البعض، والتي اعتقد لا تتفق مع الرواية في جميع الجوانب، ويقول فيما اسماها ليس بمقدمة،يعد بداية توضيحية ليس إلا (وانا اذ اكتب هذه الرواية لا ابتعد عن الواقع،وبنفس الوقت لم اترك للخيال أن يقيدني إليه)، ومن ثمة يرمي الأمر في سلة القارئ اللبيب، ورواية (صلاة الغجر) لناهي العامري أيضا تدرج في الإطار الفني للبناء ، حيث يبدأ الاستهلال بنقاط ,ومن ثم يتواصل مقطع الوصف ، والذي يشير إلى واقع بل أحاسيس(.... ذاكرتنا مثقلة بعبء التاريخ)، وكذلك احمد سعداوي في روايته(البلد الجميل) حيث يبدأ الاستهلال باسم عابر / زمن ثم تليه جملة رمزيه هي إشارة له ، وتقريبا كانت لغة الاستهلال شعرية، وهذا يحتاج بالتالي إلى جهد كبير(نود،اغنيتي التي رحلت)، واعتقد إن احمد سعداوي أراد أن يوسع المعنى الروائي ويميز بمضمون بؤرة السرد، وان يشرك متجاورات يمكن للرواية استيعابها، لا يكون هناك تأثير سلبي إذا أتقن صنعته، وخضير فليح الزيدي في رواية (خريطة كاسترو) حيث كما روب غريبه في روايته غيرة يبدأ بمفتتح خارجي يسبق مفتتح الرواية، فخضير فليح الزيدي بإشارة ضمنية تميز مفتتحه الخارجي بأنه تقديم افتراضي ، لكن مؤكد هو جزء من التخطيط الأولي ، والمفتتح الخارجي كان طويل نسبيا ، وهذا لصالحه كي يندمج تدريجيا بكيان الرواية، وعلى الأخص إن الكاتب كتبه بصيغة روي, وتحسين كرمياني في رواية (أولاد اليهودية) والتي هي ذات أيقونة مثيرة ومغرية، ويفتتح الرواية بإشارة تحتمل أن تكون زمان مثلما هي تحتمل أن تشير إلى مكان، وتقنيا تصرف بالية الكتابة ، حيث وضع مفردة تليها نقاط واعتبرها سطرا تاما، ومن ثم في السطر التالي الذي يشير به إلى زمن ومكان معينين ، فبعد (حدث ذلك ..، بعدما دكت السماء بلدة (جلبلاء) بمطر استثنائي غير مسبوق)، وصراحة استوقفتني مفردة (دكت)، حيث هي خالية من المضمون الروائي ، رغم ما سعى إليه الكاتب من مقصد، وأطياف ابراهيم سنيدح في روايتها (مناديل انثى) فهي إضافة للمفتتح الخارجي الذي أشارت إليه على انه تنويه بتاريخ كتابة الرواية ، وذلك مهم ، لان زمن القراءة لابد سيتوقف أمام مواضيع مسكوت عنها، والمفتتح الداخلي كان حسيا وفلسفي النزعة (الحقيقة حبات تلتقطها السياسة فتبدو أكثر عمقا)، واعتقد أن اللعبة الفنية التي بدا بها جابر خليفة في رواية (مخيم المواركة) كانت بتقنية عالية وميزة إقناع أيضا، حيث المفتتح بما انه عتبة تنقل التلقي إلى الولوج للنسيج الروائي والولوج داخل كيانه ، فلابد من وظيفة مثلى ، وجابر خليفة جعل مدخل الرواية يحتمل مفترضات شتى تدرجيا ستتكشف وتكون حقيقة بائنة، (لان عمار اشبيليو هو من أرسل هذه الرواية كاملة إلى بريدي الالكتروني) ، ثم يدون جابر بريده الحقيقي، إن المدخل مثير ويجلب الانتباه ، وذلك جعل الكاتب يضفي على اللعبة وجها آخر ويعي انه ألف تلك الرواية، وعبد الخالق الركابي في روايته(سابع أيام الخلق) حيث يكتسب المفتتح شكل لحظة تاريخية تدلل عليها لغة الاستهلال ، حيث تغور بك الجملة الأولى بعيدا،(اخبرني شبيب طاهر الغياث)، ويتوالى أطار العنعنة المعروف في السيرة والحديث، لكن أجد أن الركابي ابهرنا منذ الاستهلال بأجواء روايته ، وقد اقترب بها إلى أسلوب امبرتو ايكو، والذي يأخذك إلى أسفار التاريخ دون أن تغادر مكانك، وتلك العملية هي صنعة متقنة، وتحتاج إلى وعي وخبرة كبيرين،وبرهان الشاوي في رواية (متاهة حواء) حيث يبدأ الاستهلال بمعنى واسع في مفتتح لم يعينه ، لكن يمكن أن نعتبره خارجيا ، لكن الروائي أراد أن يكون شكل روايته أكثر

جدة مما هو معهود، وربما لأنه أول الفصول يبدأ باسم ، ومحمد الاحمد في رواية (ورد الحب وداعا) حيث في أعلى الصفحة هناك جملة خارجية وهي قول لابن الفارض، ومؤكد هي ترتبط ببؤرة السرد على الأقل من احد جوانبها، ومن ثم كان هناك تقديم ، والتقديم أشبه بخارطة غريبه في رواية غير ، وكذلك فعل مرتضى كزار في رواية (السيد اصغر اكبر) حيث تواجهك خارطة لمدينة النجف، بعد مدخل خارجي استعاره الروائي، ومن ثم بدا المدخل الداخلي(نحن،معينة ونظمة واوحدية بنات لسيد خنصر علي، وحفيدات السيد اصغر اكبر)، وان المفردات الثلاث هن ذات عنوان الرواية ، وان كان الورود سياقيا فهو طبيعي، وأما إن كان تقنيا فذلك يحسب للكاتب، ورواية (التشابيه) لداود سلمان الشويلي ، وهي أيضا توظف إطار فني في الاستهلال، ومؤكد لهدف هو دعم رؤية الكاتب ومنظوره الأساس، والرواية تبدأ من مدخل ممكن ان يكون خارجيا حسب مفردة الإشارة الأولى التي يبدأ بها المفتتح، ومؤكد مفردة (تنويه) ذات مدلول، لكن هو إشارة قبلية وليست ضمن المتن الروائي، وهذا تأكيد على أن المدخل خارجي إذا ارتبط بدلالة المفردة ومضمونها، فهو يرتبط بمحتوى الأداء الإيهامي ، الكاتب هو مدون لإحداث مدينة وأبعاد تلك المدينة العقائدية، واعتقد إن الكاتب قصد أن يكون المدخل داخليا ،لكن كتب اسمه الصريح ليؤكد فيه موقفه الشخصي(اليك يا من سألتني – اعزك الله – ما كنت ترغب بقراءته من صفحات عن الأيام الخوالي)، وحسنا فعل إن وسع مساحة الوصف ليتدرج نحو الإشارة لموقف كذات اجتماعية تروي إحداث مرت بها مدينته، ولدينا رواية مثيرة للجدل على المستوى الفني ، وهي رواية (المحجوب بقمره الواحد) لحسين محمد شريف، وهي تبدأ بعدة مداخل مبوبة بتاريخ واحد وأشارات مختلفة،ففي المدخل الأول (اليابان ١٤١٣م الخامسة فجرا) وهذا المدخل هو افتراضيا بهدف تيسير اللعبة الفنية المستحدثة للرواية، ومن ثم ياتي الوصف الاستهلالي، (الكلاب تفتح اليوم الأخير من حياة هيرو ويوكوشيما حسبما تقول خطط النجوم)، لكن لابد من يقين لذلك ، فيلحق جملته السابقة بما يؤكدها ،(طبقا لقراءة ساكاياما عراف القرية المخضرم) ، وطبعا الكاتب مط الاستهلال الافتراضي لكي يبدو انه يبدأ روايته العالية الامتياز الفني بعدة مداخل تتجاوز شكلها المألوف، وهذا ما كان ، لكنه مثلما جعل التاريخ ذاته في كل مدخل مفترض ، جعل زمن كل مدخل يختلف عن الذي يليه، وقد ابتكر حسين محمد شريف شكلا كتابيا للرواية، لكن دون مغادرة الإطار الروائي ، واعتقد أنه سعى بلعبته الفنية إلى تحقيق الاكتمال الجمالي وقد استطاع نسبيا أن يتوفر له ذلك ، وأما رواية حسن البحار(مرام) ذات الاسم المركب دلاليا, حيث لا تقف عند منعطف دلالي واحد فيه ، هي رواية من مدخلين على اعتبارات فنية ، حيث المدخل الخارجي يشير إلى عملية الكتابة وكيفيتها ومضامينها، وهو يمثل دلالة الكاتب، أما المدخل الداخلي، فهو يشير وصفا للفعل الابتدائي في الرواية (توقف الباص مقابل جامع الرحمن عند منطقة بغداد الجديدة في الساعة السابعة والنصف من مساء يوم السادس والعشرين من شهر مارس)، نلاحظ هناك دقة وزمن محدد ، فالباص يشير إلى سيارة نقل ركاب كبيرة معنونة، والوقت محدد أيضا ، والجامع هو دلالة موقع وقوف الباص، والمنطقة معنونة أيضا، ومن ثم تتدرج تفاصيل الرواية، ولابد أن ذلك البعد الاشاري المحدد، من قصد فني نتعرف عليه فيما بعد، والخطاب السيو سيولوجي يتوغل في ثنايا المجتمع ويفسر ظواهر حساسة اجتماعيا ، إضافة إلى المعطى العام للرواية، وأما حمزة الحسن فروايته (حارس السلالة) تمثل بدايتها محاكاة لنمط الكتابة عند ميلان كونديرا ، وقد توضح ذلك في المدخل الفني الخارجي ، الذي ضم كلمات دلالية معتبرة، بدات الاولى بجملة واحدة قصيرة نسبيا للروائي فارغاس يوسا، وإما الثانية فكانت أطول وهي لميلان كونديرا، والأولى تخص مضمون الرواية ، وأما الأخرى فهي تخص الفن الروائي، وبعد دلالتي المدخل الخارجي ، هناك مدخل مستل مضمونه من رواية أخرى لحمزة الحسن، أراد أن يدخل من خلالها إلى الاستهلال الروائي الأساس، وهي إشارة مضمونيه إلى حدما (كنا نجلس في حانة القراصنة ، قاسم شريف وانا، وتحسين كرمياني (بعل الغجرية) ، حيث هي تبدأ بوقع فني مقتضب ، فعنوان الفصل الأول لم يكون ما يليه بداية مدخل الرواية واستهلالها، بل عنوان افتراضي وان كان هو من جهة جزء من سياق الجملة الواصفة، وحسنا فعل بان قدمها على جملة الاستهلال الأولى، كون هي بزمن دال وليس مؤشر ولذا قوسها(عام الغبار.....اكتشف عامل حفر شاب صندوقا حديديا, أثناء الحملة الشعبية الكبيرة لإزالة طلل وخرائب في جانب حيوي من البلدة)، ويتضمن البعد الاشاري في الوصف الذي سبق جملته إشارة مقتضبة رمزية وليست تدوينية إلى عام اسماه عام الغبار ، كما كان يفعل قبل التدوين الهجري، حيث كما نعرف إن النبي محمد لم يشر إلى يوم ميلاده أو شهره أو سنته، وأشير بدل ذلك إلى عام الفيل، ومن حق الكاتب ان يبدا باستهلال كهذا ليتيح للقارئ التأمل، وعباس خلف علي في روايته (من اعترافات ذاكرة البيدق) حيث هي تقنيا قد قسمت إلى قسمين أساسين ، وكل قسم يتفرع إلى أقسام بعناوين وليس ترقيما, وتبدأ بمقولتين تراثيتين ، هما تمثلان مدخلا خارجيا ، حدوده أن يعبر عن رؤية الكاتب أو بؤرة مضمرة إلى حد ما، والأولى صوفية من كتاب (الطواسين) والأخرى لابن المقفع ، وهي فلسفية البعد ، وكلاهما يسعيان إلى بلوغ مقصد دون إسهاب حول الأنا علياها ودانيها، ومن ثم يبدأ المدخل الأساس أو الداخلي كما اشرنا لتسميته المفترضة بعنوان أساس يعقبه عنوان دال (الحيرة تشكل ركنا أساسيا لمخاوفنا, نحن لا نخفي ما يحدث, تحركنا الغوامض المجهولة ليس إلى حالة الانتظار

حسب، وإنما تدفعنا إلى حالة الإرباك ، من يظن أن حياتنا بلا أوجاع ونحن ننهال عليها تحقيرا وتسفيها), وقد سعى الروائي أن يبدا بإضمار نسبي إلى البعد الوصفي أو السردي الذي عبره يكون إيضاح ملامح ما يلي او الإشارة إليه، واثار سؤاله الروائي عبر إطار التفكير البشري والأحاسيس، حيث أتاح للحيرة أن تأخذ مدى واسعا في المستوى السايكلوجي الذي اشار له بالمخاوف، ومن ثم توالت أسئلته متيحة لكيان الرواية التوسع والانفتاح على المضامين السردية ، وتحسين كرمياني في رواية (زقنموت) ، والتي منذ العنوان تضعنا أمام تأمل ودافع استفسار، وقد بدأت الرواية بتكنيك غير نمطي، فبعد المدخل الخارجي الذي هو كما أسلفنا إيضاح نسبي لرؤية الروائي، وقد استعار مقولة لأحلام مستغانمي فيها نفس جدلي من احد جوانبها، ولا تجد لها قبول تام إلا عضويا ، أي من داخل الروي ذاته، ومن ثم بدا مدخله الداخلي أو الأساس وكأنه يحقق مقولة أرسطو حول حجم مساحة الاستهلال، لكن تجاوزنا ذلك ، واعتبرنا أن هناك وجهة نظر فنية (لحظة عبرت (مها) ممر الزقاق. كان (ماهر) منشغلا بتهشيم زجاج الفرحة في عينيه، فبعد ان وصف لنا الراوي فعل مها، والذي هو فعل انثروبولوجي تقليدي، تقدم باللغة السردية نحو المستوى الشعري، فوصف ما لايسرد وإنما يبقى في حدود الوصف ، ومن ثم عاد بعد انتهاء الجملة بنقطة إلى سطر جديد واصفا منحى آخر، وعبد الرضا صالح محمد في رواية (بعد رحيل الصمت)، فيبدأ بعد إهداء تكرر عند غيره أيضا باستهلاله الخارجي بإضاءة حسية تقريبا، تدمج الحس الأدبي بالحس الانثربولوجي، وهي طبعا إشارة الكاتب أو هو مضمون رؤيته،وبدا المدخل الأساس بعنوان لم يكن في المنتصف كما يكون موقعه عادة، لكن تقنيا كان بوظيفتين، حيث في الأولى يكون عنوانا، فيما يكون في الثانية جزء من جملة سيان فعلية أو اسمية ، ثم يسرد لنا الراوي تفاصيل موصوفة (انطلقت قدماه خارج البيت زحفا، بعد التهامه وجبة سريعة من الطعام, قدماه الغائصتان بنعل من البلاستك وبثوبه الأبيض، مضى إلى جانب البيوت المشيدة بالآجر القديم، والتي تجود بظلالها الوارف على مشارف الزقاق)، وهناك أفعال سردية متباينة ، فانطلاقه ومضيه هما فعلان يؤكدان الحركة، لكنهما لم يفصحا عن الوجهة مباشرة ، وترك ذلك لما يلي من فعل سردي سيان يصفه الراوي او يقع مباشرة، والرواية التي هي أكثر إثارة في جانب الآلية الفنية للمدخل الروائي، هي رواية محمد الاحمد(متاهة اخيرهم)، وصراحة اعتبر ان هناك تميزا فنيا قد لايرضى عليه القارئ العام ، ولكن القارئ العضوي يشاركني الرأي، والرواية لا نقول مداخل تقليدية واحدها يحيل الى الاخر ، حتى تبلغ الاستهلال الأساس، بل أن هناك لعبة فنية مرتبطة برؤية الروائي وبؤرته، حيث ان مداخل تبدآ مظلمة وتتدرج نحو نور شفيف في آخرها ، ومن ثم يتلاشى ذلك النور ليبدأ اخر ، وهكذا ، واعتقد هذا جانب مهم، فالرواية اليوم لاتهتم بحكاية تتباهى بالمجد والبسالة والماسي والمثل والفضائل مباشرة، لان العوامل تلك صارت تراث انساني،حيث تغير موقع الانسان في الوجود البشري ايضا دعم اهتمام الرواية ان تنتمي الى عصرها اجمالا، وتحاور الروائي طبيعة صراع تقليدي ضد التقليد الذي تتمثل به تلك العوامل ، وسعى الى تجريد نسبي، ومن العوامل الداعية الى ذلك، ان الامثلة الكبرى في الرواية العراقية هي غير تامة، ليمكنها ان تخلق تأثيرا بالتالي بما يليها، وتبدا رواية محمد الاحمد مدخل خارجي اولي يمثل الكاتب ويخص طبيعة المتخيل الادبي، ثم تتوالى مداخل بينية، تتحدث عن التاريخ بوصفه مادة سردية، وهي ثلاثة مداخل تتسع مساحة الجمل فيها بالتدريج، ثم يقترب كثيرا من رواية الان روب غريه (غيرة) فيكون هناك باب للدخول الى الرواية ، ويبدا ببيت شعر للمتنبي، ومن ثم يصف لنا شخص اسمه يهودا ناجي طبيعة حيوات حشرت في صمت طويل، ومن ثم تبدا الرواية اول سطر منها يؤكد لك جدوى المدخل الوصفي السابق ودلالة الواصف، لانه يهودي ومتن الرواية بذات النفس انثربولجيا وليس دينيا، (الرجل الوحيد الذي دخل الى ذلك المكان, وبعد عشرات السنين, هو الذي استطاع وصفه بتلك الدقة المتناهية.. بيت بطابقين فيه نافذة واحدة تشرف على الباب الرئيس، ومنها يتفحصون الطارق)، طبعا هناك انساق عدة في الاستهلال، فهناك نسق المكان المبهم، وهناك نسق المكان الميثولوجي السمة والملمح،وان التفاصيل التي تصف ذلك المكان تشير الى اطر منها انساني ومنها سياسي، وكلاهما يرتبط بالهم التاريخي لليهود، الذي سوغ الى اتجاه معاكس فيما بعد. وصراحة الرواية تسعى التميز منذ البداية الفنية الممتعة في نظري لجمالية التكنيك الفني التدرجي من مدخل الى اخر ، حتى بلوغ الاستهلال الاساس، وفي ما يخص رواية حميد المختار الجديدة (مأوى الثعبان)، فهي تبدأ بمدخل خارجي فني الصفة ، حيث في صفته الفنية يتكون المدخل الخارجي من مقطعين ، الاول منهما هو شعري من ثلاث جمل شعرية فيها ايحاء الى مقصد الروائي وكذلك احساسه الادبي كذات أبداعية, والجمل الشعرية الثلاث للشاعرة سيلفيا بلاث, وتلك إشارة أولى لمتن الرواية, بتعبير شعري لابد انه يوسع أفق الرواية لعمق مضمونه، والجانب الثاني من الاستهلال الخارجي، يتمثل بمقطع يتجاوز حدود الاستهلال التي أشار إليها أرسطو، حيث يتكون من خمسة اسطر ، وهو مستل من رواية (حب وقمامة) لايفان كليما، هو أيضا كإحساس أدبي ضمنه حميد المختار، وكأنه يتوافق تماما مع إحساسه الأولي بالكتابة الروائية, ومن ثم يكون المدخل الداخلي للرواية أو استهلالها الأساس(ابتدأ كل شيء من أول دفقة لوجوده, وهو يدخل في

مخاضة حياته المنبجسة من أسرار إسلافه الموغلين في الوحول , كان يخيل اليه إنهم مدفونون في قبر فسيح), وبداية تشير إلى فعل سردي ، لكن الاستهلال كان وصفيا، وعميقا ايضا من جهة المفردات غير السردية، التي وسعت مساحة تأمل القراءة لما يلي، وأما ما يخص رواية (ابن البحار) لحسن البحار هي رواية ذاتية محضة، لكن هي عمل صعب جدا، لان من الصعب جدا ان تكتب على سطح الماء، وليس مادة سردية، بل ان تصف أحاسيس، وتأمل لمنظومة ميثولوجية، والرواية تبدا بمدخل خارجي ان يمكن التوصيف له ، برغم انه كموجه تفسيري للتكنيك الروائي، لذا اسماه (تقديم لابد منه)، وقد أحاط ذلك المدخل الخارجي الذاتي بجميع الجوانب ، ومن ثم كان هناك مدخلا مختصرا، هو عبارة عن تأكيد حسي لملامح شخصية البطلة ، وبالرغم من انه يبدو كإهداء ، لكن الصياغة الشعرية تقدمت به الى ابعد من ذلك، ومن ثم بدأ الاستهلال الاساس، وكفصل ابتدائي كان معنونا باسم التعريفي للشخصية (في تلك الحقبة من حياتي وقبل ان يحدث اي شيء، ما كنت اعرف معنى الإحساس بالوقت ولا معنى التوحد في البعد)، ورغم قصر الاستهلال في المساحة ، لكنه كان واسع المضمون، وبه يوغل حسن البحار إلى أعماق كيانه، وتلك طبيعة الأعمال الذاتية ، أما تكون مسكونة بالاستنكارات المتعددة الأنماط،او تتوغل في الحس بعيدا عن الواقع، وهذا ما تجده في رواية ابن البحار ، والمستذكر يكون مسرودا عادة، وأما المحسوس كلما زاد عمقا مال الوصف إلى الترميز ، وقد أهل حسن البحار لغة الرواية في استيعاب جانبي المستذكر سردا والحس الموصوف، وقدم أنموذجه الذاتي عبر التكنيك الذي أشار له في بداية الرواية، وكانت ريتا ايقونته التي تنبثق منها الدلالات ، ورواية سعدون جبار البيضاني (خيبة يعقوب) وهي تقنيا تبحث بمفاتيح إجرائية تعويلا وليس هدفيا،فهي تبدأ من مدخل خارجيتراثي الملمح ، ولكن هو إشارة الكاتب ومضمون نسبي لرؤياه، ثم تلت ذلك إشارة مقتضبة تؤكد ان الأسماء وهمية وقد ياتي مصادفة ان تبلغ عتبة الحقيقة،وبدا مدخله الأساس معنونا ايها وتابعا ذلك بإشارات ثلاث، كل منها يشير إلى مقصد معين، لكنها تدل على الجمل الاستهلالية (المجر الكبير مدينة سالت من دجلة واستقرت على نهر سمي باسمها، هدها التعب، نزح أكثر أبناءها نتيجة جور الإقطاع،الباقون هم الذين بهرتهم هذه المدينة الجميلة فهي ليست عذراء ولا مراهقة، لان الشط يشقها من المنتصف ، وهنا لدينا اكثر من مستوى ، حيث هناك مستوى جغرافي واخر متباين بين السياسي والاقتصادي، وحسنا جمع بينهما، ثم أكد لنا في بعد ثالث إن المدينة ضحية للطبيعة بلغة جميلة التعبيروالوصف .

هناك روايات أخرى يتمثل فيها البعد الفني، لكن في إطار الحوار الذي تبدأ به تلك الروايات ، بدل الوصف المعتاد، وطبيعي ان نرجح الحوار انه يعد بعدا فنيا، ومؤكد هو جزء من التخطيط الأولي ، وكذلك يمكن اعتباره تجديد في مضمون الاستهلال ، ومواكبة ذلك المصطلح في طور التطورات الإجرائية التي مر بها، وطبيعي إن مفردة (مدخل) تحمل في ثناياها مدلول يؤكد بعد المعاصرة .





يتكاثر الضوء
كدائرة من الاصدقاء

محمد علوان جبر
العراق

في اليوم التالي للانقلاب ، لمح من بعيد سحابة سوداء تطوف سابحة في سماء المدينة ، رغم كل التحذيرات ، خرج من البيت ، وانهمك في لعبة البوكر .... واضب على الخروج كل يوم ، لم تغادر السحابة السوداء سماء المدينة . بعد أسبوع من الانقلاب اعتقل الأب ، كان الوقت عصرا حينما اقتربت سيارات اللاندروفر العسكرية من البيت ، كان الابن الأكبر ، يجلس في أول الزقاق ، يلعب مع أولاد بعمره لعبة البوكر بالصور ، بوكر صور الممثلين والممثلات (برت لانكستر ، فلاش كوردن ، اودي مورفي) وغيرهم الكثير ، كل صورة تحمل رقما ، تقلب الصور ويبدأ السحب ، يسحب كل لاعب صورة ويكشفها ، يفوز من يسحب الرقم الأكبر ، وعادة رهان الفائز ، المزيد من الصور .

رفع الصبي الذي يقابله الصور التي أمامه ، وسحب رقما ، أشار الرقم إلى أكثر من خمسين ، وقبل أن يمد يده ليسحب ورقته، ليعرف مالذي تحمله الورقة المقلوبة من رقم ، راقب بطرف عينه الغيمة السوداء تطوف في مكان قريب منهما ، كذلك لمح من بعيد سيارة لاندروفر تقترب من مدخل الزقاق ، لم يعرها انتباها وكذلك لم يهتم للغيمة التي كانت تقترب ببطء ، لان تركيزه كان منصبا على الصور ، لم تصل يده إلى الصور حتى لمح سيارة أخرى تدخل الزقاق حيث بيتهم ، قبل أن يخرج من البيت قال له أبوه :-





ـ لاتذهب بعيد ، لان هناك انقلاب .....
سقطت كلمة انقلاب على عقله كما تسقط كلمة سوق أو حمار أو صور شتى تتركب في عقله .. لكنه فجأة تعكر مزاجة حينما لم يجد علاقة بين كلمة انقلاب وسوق ... فاستعاد كلمات الأب ..

ـ لاتذهب بعيدا .. هناك انقلاب

لكنه كما يتذكر ، ترك الأمر يمر بيسر وبساطة ، وهرع نحو أول الزقاق ، حيث أصحابه يلعبون لعبة الأرقام العالية بالصور ، اشترى من دكان الحاج رسن مجموعة الصور وهو يسأله :

ـ عمو رسن مامعنى انقلاب ..

ضحك رسن .. وطلب منه أن يعود إلى البيت ، وأشار إلى مكان ما في السماء ، فظن انه يشير إلى الغيمة السوداء التي كانت تقترب ، عاد إلى مجموعة اللعب ، ونسي كلمة انقلاب ، لكن سيارات اللاندروفر التي وقفت أمام باب بيتهم ، جعلته يستعيد الكلمة التي سمعها من أبيه ، وهلامية المسافة بينه والغيمة التي كانت تتحرك بحرية .. ، وبدأ يفكر بمعنى كلمة انقلاب ، وهل له علاقة باللاندروفر المختلفة اللون (لأنها كانت مموهة باللونين الكاكي والأسود) التي وقفت تماما لصق بابهم ، وشاهد من بعيد مجموعة من العسكر وهم يحيطون أبيه ويسحبونه نحو السيارة ، لم يكن أبوه ممتنعا ، كان يسير معهم بهدوء ، لكنهم كانوا يدفعونه دفعا نحو سيارة اللاندروفر ، ترك الصور ، وركض ، رغم انه كان يفكر بالرقم الذي يمكن أن تحمله له الصور المركونة على الأرض ، والتي بقيت في مكانها . ركض نحو السيارة التي انطلقت بسرعة ، فيما لحقتها السيارات الثلاث التي تحمل نفس اللون ، بحث عن أبيه في السيارة ، لكن غطاءا عسكريا محكما سد عليه زاوية النظر ، ولم يلمح إلا من بعيد ضلا يشبه ضل الأب ، وهو محاط بجوقة من عسكر يحملون بنادق صغيرة ، لم يرها من قبل ،عرف فيما بعد أن اسمها (بور سعيد) ولمح من فتحة الباب الموارب قليلا ، أمه وهي تبكي ، وبقي يفكر بالرقم ، لان اللعبة كانت له ، فلم يقترب من أمه ليسألها عما جرى ، ولم يجرؤ على العودة إلى مكان الصور ، ليرى كم هو الرقم الذي تخبئه له الصور.....

أدار وجهه نحو الوجهة التي اختفت فيها السيارات وبدأ يركض ، منذ ذلك الصباح وبعد خمسين عاما وجد نفسه يركض ، لكن في الوجهة المعاكسة للوجهة التي سارت فيها السيارات ، ولم يبقى في ذاكرته إلا صورة شبحية للأب وهو يختفي في عتمة حوض سيارة اللاندروفر .. والرقم الذي لم يسحبه .....

ولما لم يجد إجابات على أسئلة كبيرة كان يضج بها عقله ، وجد علاقة بينه وبين الطين الأحمر على جانبي نهر الخاصة ، ذلك النهر الذي كان يخترق مدينة كركوك، رسم اشكالا تشبه زنازين ومدافع من نوع كبير وصغير .. لكنه بعد الاعتقال الثاني للأب .. نخر الحرمان مرة أخرى في مخيلته أنفاقا أدت به إلى الانزواء والإكثار من القراءة ، اقترب في طفولته من شهرزاد ، بعد أن وقع بين يديه صدفة جزءا من الليالي الألف ، فأعترف إنها معلمته الأولى ، وبات يشعر باللذة ذاتها التي يحسها وهو يشم رائحة الطين ، التي كانت تثيرها حكايات لم تتشظى كما كانت تماثيله تتشظى في سطح الدار .

وقبل أن يسحقه الحرمان كثيرا ، تعلم منه كيف يكتب ، بعد إن جاب عوالم شهرزاد ولوبين وهولمز .. أولى المحاولات خاطرة ، نشرت في مجلة الفكاهة وأعقبتها خاطرة أيضا نشرت في " مجلة المتفرج " لم يصدق عينيه وهو يرى اسمه منشورا في جريدة . في مرحلة المتوسطة، عرف أرجوحة محمد خضير ، زاد الأمر تعقيدا عليه ، حينما أعجب بها ، وفكر أن يكتب شيئا يشبهها .

فغادر الدراسة سريعا ، وانهمك في لامنتمي كولن ولسن ، الذي فتح أمامه الأبواب لمعرفة جحيم باربوس وسارتر وهمنغواي ودوستويفسكي وكامو وجان جينيه وشكسبير وفاكنر وحتى ماركس . كان هؤلاء يتحدثون عن اليسار باحترام كبير ، فأحترم أباه لأنه جاب أغلب معتقلات الوطن سجينا بالتهمة التي أربكته كثيرا (الانتماء إلى اليسار) ذلك المد الهائل المرصع بأسماء كبيرة ، فأتخذ الجدل في عقله حيزا كبيرا ، وعد نفسه من يومها يساريا ، مثله الأول في الحياة هو الأب أولا ، وأسماء أخرى ، اقترب منهم ، يرسمون ويكتبون وينشرون ، كتاب قرأهم بإعجاب لايقل عن إعجابه بأرجوحة محمد خضير التي بقيت عصية عليه ، فكتب قليلا وقرأ كثيرا ، محاولا أن يفهم الجمال عبر بوابات كثيرة انفتحت أمامه ، طموحه لكي يحقق ذاته قاده يوما إلى بيروت ، مدينة المطابع التي تضخ آلاف الكتب ، مدينة الصحف ، كان يحلم أن يعمل في جريدة ، وبمساعدة أصدقاء عمل صحفيا تحت التجربة في صفحة معنية بالفنون وبالاشتراك مع مثقفين عراقيين كبار . كلما يتذكر اسم احدهم يدرك عمق وصدق الاهتمام الذي أولوه إلى فتى في الثالثة والعشرين من عمره . امضى أكثر من سنتين في بيروت ، ولولا الحريق اللبناني الفلسطيني لبقي في بيروت ، عاد إلى الوطن ، ليجد أن الجبهة قائمة وصحيفة الحزب ومجلته ومطبوعاته تصدر ، انغمس في العمل السياسي وعمل في طريق الشعب ، اختار التحقيقات لأنها قريبة من القصة والشعر .

بعد انهيار الجبهة بيوم ، خرج من بيته ، لم يجد أحدا من أصدقائه ، أيقن من فرار الجميع ، لم يبق إلا هو والقليل ممن يعرف ، انزوى في حانة الجندول وبدأ يدون أولى قصصه التي ظنها تقترب قليلا من تلك الأرجوحة ، ثم انغمر في كتابة اليوميات التي سرعان ماتحولت إلى مشاريع قصصية ، لكن حرب الخليج الأولى أحرقت تلك المشاريع ، بل كادت تؤدي به إلى الموت الذي كان ينجو منه بأعجوبة ، بعد انتهاء الحرب بحث في الرماد ، لم يجد سوى دفتر اليوميات التي شجعته



نظرة الإصرار في عيون أصدقائه على بث الحياة فيه ، وبدأ يدون مافي دفاتر اليوميات محولا إياها إلى قصص ، سرعان ماخرج إلى النور مشروعه الأول (تماثيل تمضي .. تماثيل تعود) تلك المجموعة البكر التي كان فرحه بصدورها يعادل فرحته حينما رأى والده خارج السجن بعد غياب طويل ، بعدها كتبَ عشرات القصص وبعض الروايات ، لكنه لم يفرح بشيء يعادل تلك الفرحة ، فرحة مولوده البكر ، وفهم الكتابة على إنها إعادة خلق الواقع بأشكال مغايرة قد تتأرجح كتلك الأرجوحة الجميلة التي خلقها محمد خضير ، او ربما نفخ الروح في تلك الكائنات التي تجوب الشوارع والمقاهي ، هي تلك الثورة الكبيرة التي يحاول أن يكبح جماحها ، يروضها ، يطمح في السيطرة عليها وهذا ليس بالأمر الصعب ، لكنه يجد نفسه قريبا جدا من الحقائق الكبيرة التي كشفها رجال كبار قبله .





الفلم الوثائقي في إفريقيا.. مقاربة أولى فن هامشي في قارة مهمشة

د. الطاهر الشيخاوي
أستاذ الأدب الفرنسي في الجامعة التونسية



يصعُب تناول موضوع الفلم الوثائقي في إفريقيا والأصعبُ من ذلك إعطاء رؤية مستفيضة عنه فالمسالة معقدة ، كلُّ ما يمكن القيام به في مرحلة أولى هو محاولة طرح بعض الإشكاليات التي قد تسمح لنا في ما بعد بالتعمق في الموضوع .

ما انفك الفلم الوثائقي يحتلّ مرتبة ثانوية بالمقارنة مع الفلم الروائي وبقي الأمر هكذا عبر التاريخ ولم يتغير إلا نسبيا فولوجه قاعات السينما يُعدّ استثناءً. وإذا أضفنا إلى ذلك أن السينما في أفريقيا ما زالت عموما ظاهرة ثانوية فيصبح الحديث عن الفلم الوثائقي بإفريقيا أمرا جدّ عسيرا وحديثا عن مجال من مجالات الهامشية نسبيا في الثقافة البصرية الأفريقية.
بل هو هامش الهامش. يكفي تناول مراحل تاريخ السينما الوثائقية بإفريقيا والوقوف على أبرزها لإدراك وجوه الهامش فيها.
أول ما يلاحظه الباحث هو غياب الفلم الوثائقي كجنس مستقل بذاته، إلا أن البعد الوثائقي احتل مكانة كبيرة في الأفلام الروائية، وذلك كما سنبين فيما بعد يرجع إلى التاريخ السياسي للقارة. فكانت حاجة السّينمائيين ملحّة ً للتعريف بالواقع الاجتماعي والثقافي لبلدانهم بعد حصولها على الاستقلال، مما جعلهم يتمسكون بنوع من الواقعية وفي أسوء الأحوال بمباشرتية فتحت





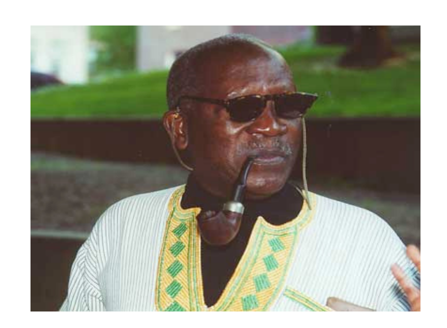
مجالا كبيرا للوثيقة لما تحمله من مشروعية «وطنية»
ثم لا بد من الإقرار بأن علاقة الروائي بالوثائقي تغيرت تحديدا في المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها السينما الإفريقية وهي تقريبا مرحلة الحداثة.

صمبان وسيساكو أو انقلاب طرفي المعادلة

لذلك ارتأينا أن نبدأ هذه الدراسة بمقارنة أوّل شريط سينمائي افريقي **«سوداء فلان...»** لصمبان عصمان وآخر شريط لعبد الرحمان سيساكو «باماكو» حتى نتمكن من الوقوف على مكانة الفلم الوثائقي عبر التاريخ في إفريقيا.

طبعا اختيارنا لهذين المخرجين ليس اعتباطيا : يُعتبر صمبان عصمان الأب المؤسس لسينما افريقيا السوداء، ويحتل عبد الرحمان سيساكو مكانة متميزية في الجيل الحالي للسينمائيين الأفارقة. كان بإمكاننا أيضا أن نأخذ شريطا لمحمد صالح هارون، (التشاد) وهو أيضا من أشهر سينمائي جيله وكان قد تحصل على جائزة هامة في مهرجان كان الأخير.إلا أن» باماكو» يوفّر مادة هامة من حيث أهمية البعد الوثائقي فيه.

ففي كل من الشريطين امتزج الوثائقي بالروائي بل تضافر الجنسان في نسيج واحد، ولم يقتصر المخرجان على تصوير مدينتي داكار - السينغال (صمبان عصمان) وباماكو - مالي (عبد الرحمان سيساكو) كما هي في الواقع (دون ديكور اصطناعي) بل ذهبا إلى حدّ تسجيل حضورهما جسديّا، واحد في مدينته والآخر في بيت أبيه دون الدخول في تفاصيل الفارق بين هذا وذاك ومفهوم الانتماء (الجماعي عند صمبان) والفردي (عند سيساكو) وهو ما وجد تعبيره في التغير التام في طرفي المعادلة بين الوثائقي والروائي لدى كل منهما. ويمكن أن نرى في أهمية هذا التغيير المدى الذي وصل إليه تطور موقع الوثائقي في سينما إفريقيا السوداء.



صمبان عصمان

فمع أن التزام صمبان الإيديولوجي يفوق بكثير التزام سيساكو يبدو شريط سيساكو أكثر حِدّة سياسيا. ويرجع ذلك إلي أن «الوثيقة» في نظر صمبان عصمان خاليةٌ من أي شُحنة أيديولوجية لأن الواقع كما هو أو كما يبدو لنا عديمُ الدلالات ولا يحمل شيئا لذا وجب تحليله وإعادة بنائه، من هنا جاء توظيف السرد الروائي إيديولوجيا. فبقدر ما جاءت مشاهد داكار واقعية كأنما هي وثيقة تُعرّف بعاصمة السنغال، تسلسلت الصّور حسب منطق الرواية، ففي بداية الشريط خضع السرد لوجهة نظر ديوانا وفي نهايته توالت الأحداثُ حسب وجهة نظر السيد الفرنسي.

أما بالنسبة إلى سيساكو، فالروائي أصبح -على الأقل في صيغته الكلاسيكية - محلّ تساؤل إذ يكفي مشاهدة ما يجري حولك ومنح الزمن الكافي للمشهد أو اللقطة لإدراك مدى عمق المأساة التي تعيشها القارة. هكذا انقلبت المعادلة ولم يبق من مآل للرواية إلا أن تدخل تحت غطاء الوثيقة، فتمزقَ الخطّ السّردي واعتلّ تطورُه. وفضلا عن أن جلّ المشاهد صُورت في منزل سيساكو بالذات في شكلها المعتاد، كانت اللحظات الحاسمة مستوحاة من صميم الواقع، كشهادة اميناتا تراوري التي أدت دورها بنفسها (وهي أهم مواصفات الفلم الوثائقي) وألقت خطابا ضد النظام الاقتصادي العالمي يتناسب تماما مع قناعاتها

فعلى ضوء انقلاب هذه المعادلة يمكن قراءة تاريخ تطور البعد الوثائقي في السينما الإفريقية.

على أنّ مسألة استقلالية الفلم الوثائقي تظلّ قائمة.



عبد الرحمان سيساكو

سيطرة الفلم الروائي أو الهامش داخل الهامش

إذا كان الفلم الوثائقي يهدف بالدّرجة الأولى إلى الكشف عن واقع غير معروف فكيف يمكن تفسير غيابه كجنس مستقل بذاته في تاريخ السينما الإفريقية ؟ وما الذي جعل السينما الإفريقية تولد من خلال الفلم الروائي؟ مفارقة غريبة والأكثر غرابة أن الأب المؤسس، عصمان صمبان، كان يُعرّف السينما على أنها مدرسة ليلية تهدف أساسا إلى توعية الشعب. ولعلّ الإجابة تكمن في ما يلي :

أولا : يعتبر السينمائيون الأفارقة أن واقعهم ليس مجهولا بل هو مغمور. فالصورة الاستعمارية لم تكن مبنية على جهل الواقع بقدر ما كانت ترمي إلى استعماله لغاية أخرى يترتّب عنها نفي هذا الواقع وتجاوزه بهدف تغذية المتخيل الغربي. فالسينما الاستعمارية كانت «تستثمر» الواقع المحلي، حجرا



وبشرا، كمادة خام جامدة لا تتعدّى حدود الديكور.
من هنا كانت ردة الفعل التي لا يمكن بدونها فهم اللحظة التأسيسية للسينما الإفريقية.
ومن هنا أيضا جاءت، كما سبق أن ذكرنا، أهمية البعد الروائي واعتماده كأداة أيديولوجية لتحريك الصّورة عن واقع أريد تجميده. وجاءت الأعمال الأولى روائية، وأكثر من ذلك فهي مقتبسة من الأدب من قبيل «سوداء فلان ...» و»الحوالة» و»خالا»، ثم تواصل الأمر مع سليمان سيسي الذي أضاف إلى مشروعية الواقعية مشروعية الميثولوجيا خاصة في شريطه المشهور « يالان».
ينضاف إلى ذلك عامل آخر مرتبط بدوره بردّة الفعل المؤسّسة وهو إن الفلم الوثائقي مثّل أداةً في يد المخرجين الغربيين، كثيرا ما وّظفت لغايات فلكلورية أو عجائبية (إكزوتيكية). فكانت جل الصور القادمة من القارّة في خدمة الفكر الاستعماري تدعم المشروع «التحضيري»، وكلما تعرضت لظواهر ثقافية محلية إلا وقدمتها في شكل غريب مثير كما لو تعلق الأمر بعهود غابرة مريحة للضمير الغربي. يكفي ذكر بعض الأفلام مثل «الرحلة السوداء» 1926 لكليون بواريي وهو بمثابة بعثة اثنولوجية صناعية انطلقت من مدينة بشار في الجزائر وانتهت في جزيرة مدغشقر، أو «القافلة الكبرى»1936 لجان ايسم الذي تم تصويره بالمنطقة الشرقية بالنيجر في مرافقة لقافلة متجهة نحو منجم الملح ببيلما، أو»الكونغو» لاندري كوفان أهم مخرج بلجيكي سخّر حياته للدعاية الإستعمارية البلجيكية ورغم التغيير الحاصل بعد الحرب العالمية الثانية باتجاه نظرة أكثر تعاطفا مع المستعمرات كان موقف السينمائيين الأفارقة بعد الاستقلال شديدَ المناهضة لهذه النوعية من الأفلام، ففي هذا السياق يجدرُ التذكير بالجدل الذي دار بين صمبان عصمان وجون روش حيث عاب فيه المخرج السنغالي على المخرج الفرنسي تصويره للأفارقة كما لو كانوا حشرات ، وبقطع النظر عن مدى صحة هذه العبارة أو خطئها في حق جون روش فهي تعبّر عن مشاعر المخرجين الأفارقة تجاه مسألة استحواذ الآخر على صورتهم وحرمانهم من إمكانية امتلاكها ، من هنا جاء حرصهم الشديد على خلق ديناميكية ترفض المقاربة الإثنولوجية لقصورها على تصوير الواقع على حقيقته.

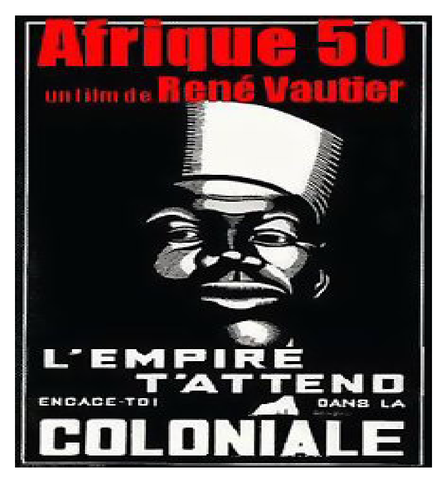

جان روش في أحد أفلامه عن أفريقيا

أما العامل الثالث في هذه المفارقة فهو مرتبط بالسياق التاريخي الذي نشأت فيه السينما الإفريقية. لا بدّ من التذكير بأن الانطلاقة جاءت في أعقاب الموجة الجديدة الفرنسية وعموما في سياق ما يسمى بالموجات الجديدة في السينما العالمية ، وقد اتسمت هذه الموجات الجديدة، فيما اتسمت، بإدخال الوثائقي في الروائي على نمط الواقعية الجديدة الإيطالية ، فمفهوم الروائية على أنها نقيض للواقع - وفي نفس الوقت بديل له – قد انقرض مع السينما الكلاسيكية الهوليودية ، من هذا المنطلق يمكن اعتبار الفلم الوثائقي كامنا أصلا في السينما الناشئة أي أن كلّ فلم روائي يحمل في طيّاته فلما وثائقيا، إذ يمكننا اعتبار أعمالً صمبان عصمان أفلاما وثائقية تتناول مواضيع اجتماعية أو سياسية أو تاريخية معينة. هكذا صنفت أفلامه.
فيمكن اعتبار «سوداء فلان...» معاينة لتبعات الاستعمار وفشل الهجرة خاصة وأن الفيلم مستوحى من قصّة حقيقية نُشرت على أعمدة الصحف الفرنسية، كما أن «الحوالة» دراسة موضوعية لفساد الموظفين المحليين وأصحاب القرار بعد الاستقلال، أما «ايميتاي» فهو قراءة حدث تاريخي يتمثل في رفض قرويات من قبيلة الديولا بجهة كازامانص المشاركة في مساندة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، بينما يعدّ «خالا» تنديدا بتعدد الزوجات إلخ...
ثم إن الأهداف التي رسمت للسينما في إفريقيا كانت بالأساس وطنية جامعة والحال أن الفلم الوثائقي يفترض انتقاء أوجه من الواقع والتركيز على ظاهرة اجتماعية أو سياسية أو إنسانية منفصلة بذاتها.
جميع هذه العوامل جعلت من الفلم الوثائقي، كجنس مستقل بذاته، ظاهرة هامشية في السيتينات والسبعينات وحتى في الثمانينات.
ومن غريب الأمور أن لا يتم التعرض سوى نادرا إلى الأفلام الوثائقية التي أخرجها صمبان، ويندر أن نعثر على سينمائي لم ينجز فلما وثائقيا في مرحلة ما من مسيرته وأغلبهم أنتجوا الفلم الوثائقي تمهيدا لاقتحامهم مجال الفلم الطويل.

من روني فوتيي إلى مالك بن اسماعيل


روني فوتيي René Vautier

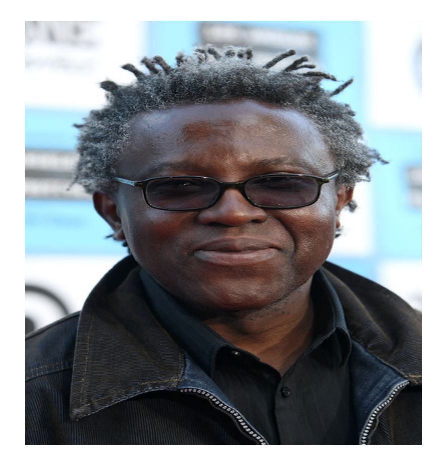
والقول بأنّ الفلم الوثائقي كان مهمّشا لا يعني أنّه كان غائبا تماما بل المقصود أنّه كان يندرج في سجل دعائي بعيد عن السينما وتقتصر وظيفته على كونه سلاحا للمقاومة السياسية. ولعلّ ريني فوتيي يقدّم المثال الأفضل على ذلك في فضحه للاستعمار حيث كان يتقلّد الكاميرا تماما كما كان يحمل المقاوم سلاحه معرّضا نفسه، أسوة بالمقاتل، إلى نفس المخاطر.
تماما كأندري كوفان انطلقت حياته النضالية في مقاومة النازية، وتماما كأندري كوفان بُعث إلى أفريقيا لإخراج فلم يبرز القيمة الحضارية للاستعمار، كلّفته رابطة التعليم الفرنسية بمهمة إظهار مزايا النظام التربوي الاستعماري بالقارة السوداء، ولكنه على عكس أندري كوفان تماما قام بعمل مناهض للاستعمار، فأخرج في نهاية الأربعينات شريطا عنوانه «إفريقيا50 »، يُندد فيه بكامل الوضوح بالسياسة الإستعمارية ووقعها السلبي على ظروف عيش سكان القرى في إفريقيا الغربية. مُنع الشريط من العرض طبعا ودام هذا المنع أربعين سنة كما حُكم على ريني فوتيي بالسجن. يعتبر هذا الشريط أول عمل مناهض للاستعمار الفرنسي في تاريخ السينما، تم تصويره في السرية مخترقا القانون الجاري به العمل في ذلك الوقت و بالتعاون مع شخصيات وطنية عرفوا فيما بعد مثل هوفيت بونيي، ومنذ ذلك الوقت انطلقت مسيرة رونيه فوتيه في مغامرة نضالية تواصلت بالجزائر جنبا إلى جنب مع المجاهدين وأعطت من بين ما أعطت سنة 58 «الجزائر تحترق» .



فيلم أفريقيا ٥٠

كما يمكن التذكير بالأفلام الوثائقية التي نددت بالنظام العنصري في إفريقيا الجنوبية، ثمّ في رواندا إلى اليوم، ولو بشكل مختلف. فالوثائقي كان يعد من باب العمل الطارئ وغير الملزم، بالضرورة، بقوانين الإبداع الفني لذلك فقد كان زمنيا ومنطقيا سابقا للرواية.

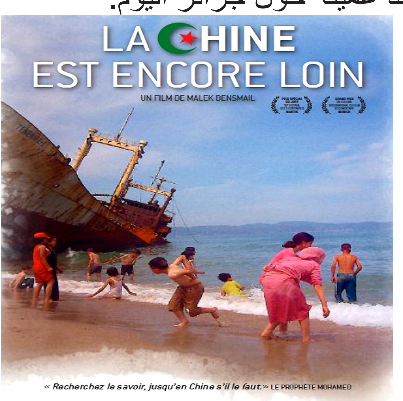
فإذا استثنينا هذه النوعية من الأفلام وتلك التي تتخلل من حين إلى آخر فيلموغرافيا المخرجين المختصين في الرواية يكاد يكون الفلم الوثائقي غائبا في بداية تاريخ السينما الإفريقية. ولكن هناك استثناء هام آخر سوف نرجع إليه فيما بعد وهو المتعلق بالمخرجات النساء.
ومع مرور الزمن أخذ الفلم الوثائقي شيئا فشيئا وجهة جديدة تأكدت في التسعينات مع بروز نوعية من الأعمال تجمع بين الشهادة والإبداع مؤكّدة صراحة انتمائها إلى فنّ السينما.
فإلى جانب الاتجاه الملتزم أخذ الوعي الفني يتطوّر كنتيجةً طبيعية للتطور التاريخي والتحوّلات التكنولوجية والأيديولوجية، فظهر، في شمال الصحراء وجنوبها، جيلٌ من الشبّان، من مواليد الستينات، تخصّصوا في هذا النوع.
نذكر منهم بالخصوص جان ماري تينو (الكامرون) إدريسو مورا كباي (البينين) وكاتي لينا ندياي (السينغال) وهشام بن عمار(تونس) ومالك بن إسماعيل (الجزائر).


جان ماري تينو Jean-Marie Teno

وإذ تمسّك تينو بنضاليّة متشدّدة ضدّ الفساد (**إفريقيا سأجرّدك**، 2001) والقهر السياسي (**السيد**، 1999) والاستعمار (**سوء التفاهم الإستعماري**،2004) وتعدد الزوجات (**زواج ألاكس**، 2002) إلخ... فإن إدريسو مورا كباي قدم للسينما الإفريقية أعمالا على غاية من الإتقان الفنّي تنم عن رؤية متفردة تتجاوز مجرّد القراءة النقدية للواقع الاجتماعي والسياسي سواء تعلق الأمر بقضية التحولات الكبرى وما نتج عنها من بطالة وهجرة (**ارليت، باريس الثانية**، 2005) أو بمسألة ذات صلة بحياته الشّخصية (**سي غيريكي، الملكة الأم**، 2002) فطبيعة الموضوع لم تلهه عن الاعتناء بالخطاب الفني.
يتجلى هذا التمشي بأكثر وضوح لدى مالك بن إسماعيل الذي يمكن اعتباره، دون مبالغة، أهم سينمائي وثائقي في بلاد المغرب العربي. فمساءلته لواقع الجزائر الراهن مساءلة



سينمائية بالأساس أي أن الدلالات الفكرية والأيديولوجية لأعماله نابعة من مقاربته السينمائية وقد توفّق في ذلك أيما توفيق في شريطه الأخير (**الصين لا زالت بعيدة، 2010**)، فالمدرسة التي انطلقت منها أوّل رصاصة ضدّ المستعمر والتي تدور حولها أحداث الشريط جمعت بين التاريخ السياسي والجغرافيا الاجتماعية. وقد جعل منها بن إسماعيل نقطة تقاطع لتساؤلات جد عميقة حول جزائر اليوم.



الصين مازالت بعيدة لمالك بن إسماعيل

أما كاتي ندياي فقد ذهبت بعيدا في استخدام الأساليب السينمائية في قراءتها لظواهر مختلفة من الثقافة الإفريقية. ففي **«سامات، بصمات نساء»** (2003) صوّرت نسوة يمارسن الرّسم الجداري بطرق تقليدية قديمة. وكان يمكنها الاكتفاء بإنتاج فلم تصويري عن ظاهرة ثقافية تحمل قيمتها في ذاتها ولكنّها تجاوزت ذلك بتوظيفها المونتاج بجعل الفلم يُحْبَك على نسق تشكّل وتطوّر الإبداعات النسوية لتكون الحصيلة مسارين لعملتي إبداع متوازيتين بين الحرفيات من جهة والمخرجة من جهة أخرى.

كما أكدت كاتي ندياي موهبتها في شريطها الأخير « **في انتظار الرجال** 2007» وقد صورته في موريتانيا، فانتقالها من امرأة إلى أخرى لم يتمثل في مجرد الانتقال من رأي إلى آخر بل جاء على منوال الإيقاع الموسيقي في تقسيمة تحكي التنوع في المجتمع النسائي بموريتانيا .

المرأة والفلم الوثائقي هامش الجنسين

تجدر الملاحظة هنا إلى أن المخرجات النّساء تميّزن بصورة خاصة في حقل السينما الوثائقية فلا يمكن في هذا السياق عدم ذكر ليلى الكيلاني وشريطها «أماكننا الممنوعة» حيث اختارت أربعة عائلات تعرضت للقمع السياسي تحت نظام الملك الحسن الثاني ورافقتها مدة أربع سنوات أي طوال عملية العدالة و المصالحة في تمش يلتقي إلى حد ما مع تجربة ريتي بان بكمبوديا وأندري فان إين بإفريقيا الجنوبية، وقد تمكنت المخرجة في مقاربة بعيدة عن الخطاب السياسي العقيم من استنطاق مواطن الصمت وإنارة زوايا الظل في عملية المصالحة، فالخطاب السينمائي هنا لا يختم المعنى وإنّما يشتغل على الفراغات ولا يضفي على الظواهر تفسيرات نهائية.

قد يكون من باب المخاطرة البحث عن علاقة سببية بين الجنس الأنثوي والجنس الوثائقي ولكن لا بد من الإقرار أن النساء السينمائيات من مثيلات إيزا جينيني و سارا مالدورور وآسيا دجابار قد بادرن بالفلم الوثائقي في زمن السيطرة شبه الكلية للفلم الروائي في جنوب الصحراء وشمالها.



من فيلم أمكنتنا الممنوعة لليلى الكيلاني

وكن من أشهر السينمائيات إطلاقا في جيلهم ومازال جلهن يشتغلن إلى اليوم. يكفي ذكر تهاني راشد وشريطها «جيران» الذي يُعتبر من أبرز الأفلام الوثائقية التي أنتجت سنة 2010. والغريب في الأمر أن كل هؤلاء المخرجات فضلا عن كونهن نساء وهو ما يمثل، خاصة في تلك المرحلة التاريخية، جزءا مهَمشا من المجتمع، كنّ يتحركن ثقافيا أو جغرافيا أو سياسيا على هامش الفضاءات المعهودة.



آسيا جبار

فأهمهن آسيا جبار وهي جزائرية من مواليد 1936، أديبة مشهورة، هي الآن عضوة في الأكاديمية الفرنسية. أنجزت شريطا يعتبر علامة بارزة في تاريخ الفلم الوثائقي في أفريقيا وهو «نوبة نساء جبل شنوة» سنة 1978، وقد تحصل على جائزة النقاد بمهرجان البندقية سنة 1979، عمل نضالي ذو

رؤية نسائية حادة وفي ذات الوقت مقترحٌ سينمائي مُجدد.
يمكن هنا ذكر المخرجة التونسية سلمى بكار التي أخرجت، تقريبا في نفس الفترة، شريطا وثائقيا ونسائيا أيضا كان له وقع كبير»فاطمة75 «، كما يمكن ذكر شريط صافي فاي السينيغالية «رسالة من الريف» تم تصويره هو أيضا سنة 75 وأنجزت آسيا جبار عملا سينمائيا آخر وهو»الزردة أوالأغاني المنسية» سنة 82.
أما سارة مالدورو فهي من مواليد 1938، هي في الواقع من أصل غوادالوبيي، ولكن يمكن اعتبارها، من الناحية السينمائية، إفريقية للأهمية التي أولتها لقضايا القارة السوداء، ترعرعت في أوساط طليعة الحركة الأدبية الفرنسية إلى جانب جان بول سارتر وجان جينه وغيرهما. بعد دراسة السينما بموسكو انتقلت إلى إفريقيا فمرت بالجزائر والكونغو وأنغولا حيث استوحت العديد من مواضيع أعمالها التي كانت في البداية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة التحرير ثم أصبحت فيما بعد تتعلق بمواضيع تهتم بالرموز الفكرية والأدبية في إفريقيا.

أما ايزا جينيني فهي مغربية يهودية من مواليد 42 تخصصت في التراث الموسيقي بالمغرب. سخرت بداية نشاطها في التعريف بالسينما والثقافة المغربية بفرنسا ثم انتقلت إلى الإخراج السينمائي خاصة في التسعينات.
كل هذه الشخصيات تميزت كما رأينا بتموقعهن على هامش الأنظمة الثقافية والسياسية، فربما كان ذلك سببا في اختيارهن الفلم الوثائقي الذي لم يكن، خاصة في ذلك الوقت، يمكّن من الشهرة أو الاعتراف السريع.
بقي أنه لا يمكن فهم موضوع الفلم الوثائقي فهما كاملا بدون اعتبار ثلاث مسائل جوهرية :
التحولات التكنولوجية الهائلة التي طرأت على معدات التصوير والتغيير الذي حصل في ميدان توزيع الأفلام ثم وهو أمر في نظرنا في غاية من الأهمية انهيار الأيديولوجيات، ثلاث اعتبارات لم تمش بالضرورة في نفس الاتجاه وإنما تضافرت على شاكلة معقدة تقتضي دراسات أخرى.


الاستاذ الدكتورعبود جودي الحلي
مهما تمادى المستبدُ الجائرُ
وعلى العدوّ الأجنبيِّ الكافرُ
وطغى ظلامُ الليلِ فوقَ ربوعِنا
لابُدّ أن يأتي الصباحُ السافرُ
كم مَرَّ في هذي المرابعِ من طغى
وبها تحَكّم ذو عنادٍ غادرُ
والليلُ مهما أطبقت ظلُماتُهُ
فلكلّ ليلٍ إن تَطاَولَ آخِرُ
هي هكذا الأيام يمضي شؤمُها
ويظلّ كالجبلِ العراقُ الثائرُ